

CINEMATE

Est. 2024

CINEMATE - DIE FREIE FILMZEITSCHRIFT

03/2025

DER 3. Ausgabe DEUTSCHE FILM

BACK TO ONE

Interview mit
Andreas Dresen

DIE BERLINER FILMUNIS

DFFB, Babelsberg
und unser Institut im
Portrait

FRUSTFAKTOR FILMFÖRDERUNG

Alles ist scheiße und
niemand gibt uns Geld



MIT POSTER:
BERLINER FILM-
SPAZIERGANG

EDITORIAL

Liebe Leser:innen,

das erste Jahr unseres Bestehens neigt sich dem Ende zu und mit dieser Ausgabe schließt sich die erste Season der CINEMATE. Normal wird es wohl nie werden, einfach ein Magazin herauszubringen, doch so langsam spielt es sich ein; Routinen sind gefunden, Erfahrungswerte gesammelt, und auch wirkliche Freundschaften über das Projekt hinweg geknüpft. Die Verteilung der Hefte schreitet ebenfalls unaufhaltsam weiter fort und damit unser Plan, so viel Reichweite aufzubauen, dass wir eines Tages zur Besetzung der Filmförderungsanstalt durch sämtliche junge Filmschaffende Deutschlands aufrufen können. Außerdem haben wir uns tolle flashy Positionsbezeichnungen zugelegt, mit denen wir uns ja so wahnsinnig validiert fühlen – ich zum Beispiel bin jetzt offiziell *Chief operating officer of acquisitions*.

Das Oberthema, mit dem wir uns diesmal beschäftigt haben, bahnte sich schon länger an und ist so fulminant wie fürchterlich, verzwickte, forciert und doch vielfältig: Der deutsche Film.

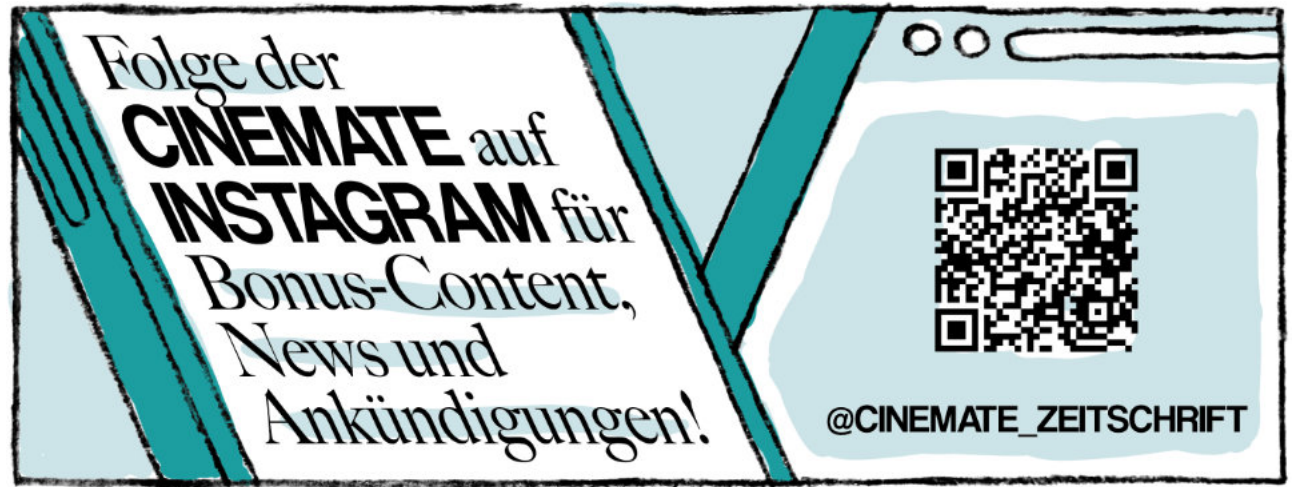
Es war durchaus eine spannende und auch anspruchsvolle Aufgabe, sich einmal ausführlich mit dem eigenen filmischen Erbe zu beschäftigen und ganz konkret zu fragen,

was wir denn an vielen deutschen Filmen so verdammenswert finden, was dazu geführt hat, dass sie so sind wie sie sind, wo die lobenswerten Ausnahmen zu finden sind und was unsere Rolle in dem Ganzen ist. Stunden wurden damit verbracht, zu diskutieren, wieso es nie ein deutsches MEAN STREETS (1973) geben könnte oder gezwungenermaßen viel zu viele deutsche Komödien zu Recherchezwecken zu schauen, ersteres eine hervorragende, letzteres eine fürchterliche Art, einen Donnerstagvormittag zu verbringen.

Mit Andreas Dresen und Rudolf Thome sprachen wir über ihre Anfänge und Ansichten zur vergangenen und aktuellen deutschen Filmlandschaft und mit Berliner Studierenden über ihre ungeschminkten Meinungen zu ihren Unis. Festivalberichte und -beobachtungen, Kritiken zu unbedingt oder auch absolut überhaupt null sehenswerten Filmen, einen weiteren großartigen Kinoreview, Rätsel und noch viel mehr Sinnvolles und -freies findet ihr in dieser Ausgabe.

Ich wünsche also viel Spaß, erleuchtende Erkenntnisse und vielleicht den einen oder anderen Film für die Watchlist!

- Max Hamm
Chief operating officer of acquisitions



IMPRESSUM

CINEMATE – Die Freie Filmzeitschrift
Z.H.: FSI Performativ (Raum 223)
Freie Universität Berlin
Institut für Theaterwissenschaft
Grunewaldstraße 35
12165 Berlin

Erscheinungsdatum: 7.10.2025
Redaktionsschluss: 31.7.2025
Ausgabe 3

E-Mail: filmzeitschrift@gmail.com
Website: <https://freie-filmwerkstatt.de/cinemate>
Instagram: @cinemate_zeitschrift

Redaktionsleitung: Max Hamm (Vi.S.d.P.)
Coverillustration: Fabia Nova Wirtz

Druckerei: Newprint Blue
Berliner Straße 13
10715 Berlin

INHALT

THEMA

Der deutsche Film: Eine Existenzkrise	3
Back to One: Interview mit Regisseur Andreas Dresen	5
Frustfaktor Filmförderung	7
Schuld und Schatten: Film Noir in Deutschland	8
Die deutsche Komödie – Ein Trauerspiel in drei Akten	9
Das deutsche queere Kino der 70er und 80er – Ein Einlauf	11
Lobenswert hervorzuheben: Unterschätzte deutsche Filme	13
Ein Plädoyer für die dritte Kunst	15
Die Utopie Berlin – (M)ein Blick auf die Berliner Filmwelt 2025	16
Poster: Berliner Filmspaziergang	17
Von verbrannten Büchern und flammender Liebe zum Film – Interview mit Regisseur Rudolf Thome	19

MEINUNG/KRITIK

#SchwarzeSchafe	21
Islands: Vom falschen Paradies und wahren Ängsten	22
Presence: Der Geist in der Maschine	23
Paul Mescal: Manic Pixie Dream Boy	24
Battle of the Titans: Werner Herzog vs. Klaus Kinski	24
Warum Body Double der Lieblingsfilm von Patrick Bateman ist	25
Final Destination: Todesfantasien und die Evolution des Horrors	26

LOKALES/AKTUELLES

Die Berliner Filmunis – Teil I	27
Im Paradies der Cinephilen: Das Filmfestival Il Cinema Ritrovato 2025	29
Kinoreview: Der Filmrauschpalast Moabit	31

GEMISCHTES

Das empfehlen die Profis: Lars Dolkemeyer	31
Identify the Movie Poster	32
Kreuzworträtsel	33
Fassbinder-Fakt	34





Der deutsche Film: Eine Existenzkrise

GRETA SCHNEIDER MATTHIAS HAGEL MAX HAMM

Es gibt einen Gebrauch, in dem der Begriff „deutscher Film“ fast schon abwertend genutzt wird. Dies bezieht sich meist auf eine Reihe an peinlichen Komödien mit den immer gleichen Gesichtern wie die FACK JU GÖTTE-Reihe (2013, 2015, 2017), die VORNAME - NACHNAME - SPITZNAME-Trilogie (2018, 2022, 2024) oder ganz allgemein das Œuvre von Til Schweiger. Diese „deutschen Filme“ sind handwerklich schlecht gemacht, politisch inkorrekt und scheitern an ihren von vornherein schon geringen Ambitionen. Dennoch werden sie immer wieder produziert und vermarktet von einer ominösen und übermächtigen Filmförderung, in der sich deutsche Bürokratie und politischer Konservatismus manifestieren. All dies schwingt mit, wenn man das Schlagwort „deutscher Film“ hört.

Auf der anderen Seite kann der „deutsche Film“ auch etwas ganz anderes meinen. Was ist mit den viel gerühmten Meisterwerken des expressionistischen Stummfilms, etwa mit DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) oder METROPOLIS (1927)? Auch jüngere Klassiker wie DAS BOOT (1981) oder LOLA RENNT (1998) prägen einen Begriff vom „deutschen Film“, der sich auf die international prägenden und die Filmkunst bereichernden Geniestreiche deutscher Filmemacher bezieht.

Obwohl der Begriff „deutscher Film“ oft generalisierend gebraucht wird, kann diese Verallgemeinerung an sich aufschlussreich sein. Warum lassen sich „deutsche Filme“ so einfach über einen Kamm scheren? Häufig gehen wir von einem Gefühl über den „deutschen Film“ aus, haben dann aber wenige der Filme tatsächlich geschaut. DAS PERFEKTE GEHEIMNIS (2019) oder ES IST NUR EINE PHASE, HASE (2021) erscheinen uns peinlich,

unwitzig und beleidigen unsere feinsinnige filmische Geschmackspalette, jedoch müssen wir uns eingestehen, dass kaum jemand von uns Filme wie diese komplett gesehen hat. Natürlich entwickelt man unweigerlich ein Gefühl für die Auswahl an Filmen, die einem präsentiert werden. Aber welche Eindrücke sind hierbei maßgeblich für das Gefühl, das sich aus ihnen ergibt?

Rückblende

Geht man zurück in der Zeit, sieht man, dass der deutsche Film phasenweise sogar international erfolgreich und anschlussfähig war. Das gilt etwa für das Kino der Weimarer Republik, vor allem das der Stummfilmzeit. Regisseure wie Lang, Pabst, Murnau, Lubitsch und andere haben hier Werke geschaffen, die bis heute künstlerisch einflussreich sind und einigen von ihnen spätere Hollywood-Karrieren beschert haben. Der Nationalsozialismus brachte einen bis heute nachwirkenden Bruch in der deutschen Filmlandschaft, insbesondere durch die Emigration deutscher Filmschaffender. Neben der tatsächlich eher geringen Zahl an einschlägigen Propagandafilmen dominierte hier vor allem die leichte Unterhaltung, die sich auch im Kino der Nachkriegszeit, vor allem in Westdeutschland, fortsetzte.

Geleitet vom Diktum „Papas Kino ist tot“ brachte der Neue Deutsche Film dem deutschen Kinoschaffen ab den 1960ern bis in die frühen 1980er Jahre hinein mit Filmen wie AGUIRRE, DER ZORN GOTTES (1972) oder ANGST ESSEN SEELE AUF (1974) ein zweites Hoch der internationalen Anerkennung, vor allem in künstlerischer Hinsicht. Parallel hatten aber vor allem westdeutsche Klamauk-Ko-

mödien im Inland großen kommerziellen Erfolg. Auch das staatlich gelenkte Kino der DDR hat einige wichtige Filme hervorgebracht, etwa DER UNTERTAN (1951) oder SOLO SUNNY (1980), die jedoch national und international bis heute eine eher geringe Resonanz fanden.

Das Kino der Nachwende-Zeit ist dann, so scheint es, vor allem von Orientierungslosigkeit geprägt. Künstlerisch ambitioniertes Schaffen findet eher in der Nische statt. Dann gibt es großangelegte Versuche, den deutschen Film aufs internationale Parkett zu bringen, insbesondere durch die Adressierung deutscher Vergangenheit: DER UNTERGANG (2004) oder DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) zum Beispiel. Vor allem aber gibt es Komödien und leichte Unterhaltung, häufig auch Versuche, das alles irgendwie zusammenzubringen.

Repräsentation/Vision

Heutzutage scheint es, als jage der deutsche Film nur noch seinen eigenen Schwanz. Einstmals erfolgreiche Formate werden immer wieder neu aufgewärmt, wofür hauptsächlich die konservative Politik der Filmförderung verantwortlich gemacht wird, die auf finanziell risikoarme Produktionen setzt. Aber das fünfte Mal in der Mikrowelle macht die Pizza auch nicht besser und gleichermaßen verlieren alte Formate an Gehalt und Relevanz. Zugegebenermaßen war FACK JU GÖTTE als er rauskam echt witzig und Elyas M'Barek ließ Teenager*innenherzen wieder höher schlagen wie zuletzt beim ersten Kuss mit Lena in der Serie TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2006-2008), aber das ist ein Phänomen, das im Jahr 2013 geblieben ist. Gute zehn Jahre später spielt M'Barek immer noch die gleichen Rollen in den gleichen Formaten, wie etliche andere Schauspieler*innen auch. Das erfolgreiche Muster wird immer wieder fortgesetzt: Ein gesellschaftlicher Brennpunkt (die Schule in FACK JU GÖTTE, die Flüchtlingskrise in WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANNS (2016), die politische Korrektheit in DER VORNAME) wird auf einen Ort (Münchner Schule, westdeutscher Vorort, gutbürgerlicher Esstisch) reduziert, an dem Repräsentant*innen verschiedener Identitäten aufeinandertreffen. Das geht auch in ernst, wie in CONTRA (2020) oder DAS LEHRERZIMMER (2023).

Thematisch wird in den großen, geförderten Produktionen größtenteils auf Abbildung statt Vision gesetzt. Themen werden in einem Verwaltungsgestus nach vermeintlich gesellschaftlicher Relevanz ausgewählt und dargestellt, ohne einen gestalterischen Mehrwert hinzuzufügen. Immer wieder wird sich an Klischees bedient, die nichts weiter tun, als die simpelste Form der Repräsentation von gesellschaftlichen Phänomenen darzustellen. Meistens führt dies zu einer äußerst eingeschränkten und ignoranten Perspektive.

Fantasie

In der oben genannten Auswahl der Themen wird schnell klar: Der deutsche Film bleibt gerne in Deutschland. Und das ist nicht nur geographisch gemeint, sondern auch gestalterisch. In einer ganz platt gesagten Fantasielosigkeit gibt es zumindest im deutschen Mainstreamfilm kaum Fantasy, Science Fiction oder übernatürlichen Horror. Natürlich gibt es etliche Märchenfilme und Kinder- sowie Jugendfilme (zum Beispiel DIE VAMPIRSCHWESTERN (2012, 2014, 2016) oder die RUBINROT-Reihe (2013, 2014, 2016), die in das Fantasygenre hauptsächlich über die Verfilmung von Buchvorlägen aufbrechen. Aber sogar ein Vampirfilm für Erwachsene wie WIR SIND DIE NACHT (2010) oder die leichten Flirts mit Science-Fiction in ICH BIN DEIN MENSCH (2021) oder Fantasy in UNDINE (2020) werden an das Berlin der Gegenwart oder der nahen Zukunft gekettet. Anstatt sich visionäre, andere Welten auszudenken, bleibt der exotischste Ort, den sich der deutsche Film vorstellen kann, Berlin im Jahr 2030.

Der Großteil der erfolgreichen und bekannten deutschen Filme bleibt in der eigenen Lebenswelt der Filmemacher*innen verankert. Ist es ein Mangel an Vorstellungskraft oder Mut, aus der abzubildenden Realität auszubreaken? Es fehlen Verspieltheit und Experimentierfreude, was zu Filmen führt, die fast schon eine Angst vor übermäßigem Gefühl oder Unsachlichkeit vermitteln. Sinnlichkeit wird entweder komplett vermieden oder überspitzt und unnuanciert dargestellt. Alles, was sich in Richtung Erotik bewegt, wirkt sofort bieder oder zwanghaft.

Der deutsche Film lädt also in doppelter Hinsicht nicht zum Fantasieren ein. Liegt das an einer putzigen deutschen Nüchternheit oder sind das vielleicht immer noch die preußischen Tugenden, die auch nach dreihundert Jahren noch ihr Unwesen treiben?

Diese Beobachtungen erklären vielleicht etwas von der Unzufriedenheit, die in der Phrase „deutscher Film“ mitschwingt. Jedoch sind es gerade Ausnahmen davon, die im Gedächtnis bleiben und zeigen, dass es sie doch gibt, die „guten deutschen Filme“. Abgesehen von Überraschungserfolgen wie SONNE UND BETON (2023), Oscar-Einreichungen wie DAS LEHRERZIMMER, oder dem 140-minütigen One-Take Film VICTORIA (2015), über den immer noch alle reden, wenn es darum geht, dass es sehr wohl gute deutsche Filme gibt, verstecken sich die „guten deutschen Filme“ eher außerhalb des Mainstreams: SYSTEMSPRENGER (2019) zum Beispiel, RÖTER HIMMEL (2023) oder DIE THEORIE VON ALLEM (2023).

Aber warum lassen sie sich so leicht überschatten von dem deutschen filmischen Einheitsbrei? Fehlt diesen Filmen vielleicht trotzdem das „gewisse Etwas“?

Mythos

Schauen wir einmal in die Filmnation USA. Als wohl erfolgreichster Filmexporteur hat sie es geschafft, in ihren Filmen den Mythos ihres Landes zu produzieren und zu manifestieren. Ganze Genres dienen dazu, ihren Gründungsmythos, den Aufbruch in den Westen und den American Dream, zu verarbeiten und immer wieder zu reproduzieren, wie der Western oder der Roadmovie. Die amerikanischen Filme schaffen es, die Grenzen zwischen dem Film und dem Publikum abzubauen und sich selbst zum Mythos zu erheben, der stark das Selbstbild des Landes prägt.

Diese Vermischung kommt in Deutschland kaum zustande. Sei es die mangelnde Intensität der Gefühle, die Fantasielosigkeit oder fehlende Risikobereitschaft in der Auswahl der Stoffe, in Deutschland findet eine Identitätsbildung durch deutsche Filme viel weniger statt. Dies lässt sich natürlich historisch begründen, wenn immer wieder mit dem filmischen Erbe der Vorgängergenerationen gebrochen werden muss. Die ideologischen und manipulativen Mächte vom Bewegtbild sind viel offensichtlicher geworden als in den USA. Möglicherweise ist das der Grund, dass in Deutschland praktisch keine filmische Verführung zugelassen wird?

Natürlich gibt es in Deutschland, wie in jedem anderen Land in dem Filme produziert werden, handwerklich und künstlerisch wertvolle Filme, die nicht auf ideologische Verführung aus sind. Die abschätzig als „deutsche Filme“ bezeichneten Filme lassen sich jedoch auch nicht mit den verführerisch-coolen Ideologiebomben der USA vergleichen, die trotz fraglicher Motive das Publikum auf eine radikal andere Weise ansprechen und in ihren Bann ziehen, zum Beispiel SCARFACE (1983), FORREST GUMP (1994) oder TITANIC (1997).

Wollen wir so etwas überhaupt vom deutschen Film? Was können wir grundsätzlich von ihm verlangen? Wenn wir uns nach coolen deutschen Filmen sehnen – fragen wir dann nach einem Ding der Unmöglichkeit?

Sicherheitshalber setzen „deutsche Filme“ immer noch grundsätzlich auf einen höflichen Abstand zu ihrem Publikum, bei dem die einzige Berührung höchstens einem feuchten Händedruck gleicht. ■

BACK TO ONE

LEONEL WOLF

In der Reihe **Back to One** gehen wir auf Anfang. Wir alle fangen irgendwann irgendwo an. Doch unter welchen Umständen? Warum wollen wir zum Film? Was hat uns geprägt? Diese Reihe soll dazu dienen, verschiedene Lebensrealitäten des Filmemachens darzustellen.

Andreas Dresen, 1963 in Gera geboren, ist Regisseur und Drehbuchautor. Im Laufe seiner Karriere gewann er bis jetzt zehn Deutsche Filmpreise, darunter sechs Lolas für *GUNDERMANN* (2018), einen Film über einen ostdeutschen Rockstar. *HALBE TREPPE* (2002) drehte er mit einer offenen, demokratischen Setstruktur. Dresens Filme zeichnen sich durch improvisierte Dialoge, politische Themen und einen dokumentarisch geprägten Stil aus. 2024 lief *IN LIEBE, EURE HILDE* im Wettbewerb der 74. Berlinale. Dresen gehörte 2003 zu den Gründungsmitgliedern der Deutschen Filmakademie. Er lebt in Potsdam. Hier trafen wir uns auch nachmittags, mit einer regen Geräuschkulisse im Hintergrund.

Ab wann wolltest du Regisseur werden?

Das ging so in der 10. oder 11. Klasse los. Vorher hatte ich die typischen Kinderträume – Lokomotivführer und so. Da kam aber mein Vater dazwischen. Er, selbst Theaterregisseur, wollte lieber, dass ich was Naturwissenschaftliches mache, was 'Seriouses'. Und dann hat er den Fehler gemacht, mir eine kleine Schmalfilmkamera zu schenken. Damit fing's an. Erst hab ich nur für mich gedreht, später mit Schulfreunden kleine Filme mit Geschichten aufgenommen – und da habe ich gemerkt, dass Film irgendwie toll ist. Es werden so viele Richtungen und Kunstgattungen vereint und diese Elemente spielen irgendwie zusammen. Das fand ich unheimlich schön. Und außerdem macht man das zusammen. Ich bin nicht so gut, wenn ich Dinge alleine tun muss. Dazu kam, dass ich es toll fand, wenn wir dann unsere Amateurfilme vorgeführt haben und plötzlich eine Wirkung entstanden ist, oder auch zum Beispiel eine politische Diskussion. So fand ich Film auch als Kommunikationsmittel spannend. Das hat dann auch dazu geführt, dass ich mich an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg beworben habe. Das war in der DDR die einzige Möglichkeit, Film zu studieren.

Warum wollte dein Vater nicht, dass du in die kreative Branche gehst?

Ich glaube, mein Vater wollte mich auch vor den kulturpolitischen Konflikten der DDR schützen. Viele Kulturschaffende versuchten damals, versteckte politische Botschaften in ihre Arbeiten einzubauen – so ein bisschen gegen den Stachel zu löcken. Und das gab natürlich auch immer wieder Ärger. Mein leiblicher Vater ist 1977 in den Westen gegangen. So habe ich immer wieder auch in meiner Familie durchaus Restriktionen erlebt. Das hat mich aber persönlich nicht abgeschreckt. Vielleicht war ich auch einfach naiv und dachte, mich wird's schon nicht treffen.



Foto: Andre Röhner

Hattest du von Anfang an ein politisches Anliegen beim Filmemachen?

Ja, also ein politischer Gedanke war natürlich immer irgendwie dabei. Ich glaube, das ging keinem im Osten so wirklich ab, weil wir natürlich alle in der DDR ein Kommunikationsdefizit gespürt haben. Wir hatten so ein Gefühl, dass bestimmte Dinge, die wir kritisch gesehen haben, nicht offen genug diskutiert worden sind. Und dann hat man in der Kunst und Kultur häufig versucht, die Lücken zu suchen, um diese Dinge trotzdem zum Ausdruck zu bringen. Das habe ich sogar schon in meinen Amateurfilmen gemacht. Das war dann auch immer interessant, wenn man dann auf Veranstaltungen war und Diskussionen hatte mit den Leuten. Die waren es gewohnt, diese Lücken zu sehen und wollten diese Dinge auch entdecken. Denn das Publikum hatte natürlich genauso das Bedürfnis, über bestimmte Themen zu sprechen.

Warum hast du damals deine ersten Filme gedreht – Ging es dir eher ums Geschichtenerzählen oder faszinierte dich die Technik?

Beides spielte eine Rolle. Die Technik damals ist mit der heutigen natürlich gar nicht zu vergleichen. Die Super-8-Filme, die ich benutzte, hatten keine Tonspur, die Projektoren konnten keinen Ton abspielen. Ich konnte also nur Stummfilme drehen. Wir haben das dann immer mit einem Kassettenrekorder vertont und irgendeine Musik dazu laufen lassen.

Ich habe quasi die Filmgeschichte privat nachvollzogen, denn ich musste auch mit Stummfilmen anfangen. Das war aber auch eine gute Schule zum Geschichten erzählen, weil man sich natürlich erstmal auf das Bild konzentrieren muss. Ich habe erstmal auch selbst Kamera gemacht, alleine geschnitten und dann meine Musik dazu gespielt. Das war wirklich anfangs eine sehr einsame Geschichte mit meinen Freunden, die dann vor der Kamera mitgespielt haben.

Später kam ich in ein Amateurfilmstudio der DDR, Teil des sogenannten Volkskulturschaffens. Die Idee war, dass Arbeiter sich in ihrer Freizeit nicht nur mit einem Bier vor die Glotze setzen, sondern dass sie sich vielleicht auch künstlerisch betätigen. Das ist eigentlich eine schöne Idee,

finde ich. In vielen Betrieben entstanden deshalb gut ausgestattete Filmstudios. Ich war damals 14 oder 15 und konnte mir das Filmmaterial nicht leisten. Deswegen habe ich viel rumrecherchiert und fand so ein Studio in einem Schweriner Betrieb, der eigentlich Schiffshebelmaschinen baute. Da saßen vier Menschen rum, die sehr nett waren, die diese Technik hatten und auch einen ganzen Külschrank voll Filmmaterial, den ich gierig betrachtet habe. Aber sie hatten keine Ideen. Ich hatte dafür die Ideen und plötzlich erlebte ich zum ersten Mal diese Erfahrung des Filmemachens in einer Gruppe mit schon ein klein bisschen mehr Aufwand. Insofern war es immer beides. Das Technische ist das auf der einen Seite, das muss man lernen. Aber letztendlich ist die Technik natürlich Mittel zum Zweck, um dann die Geschichte filmisch erzählen zu können. Ich bin letztendlich bis heute jemand, der nicht technisch an eine Produktion rangeht. Auch nicht ästhetisch unbedingt. Die Ästhetik ergibt sich aus dem, was man erzählen will. Daraus entwickelt sich dann, wie der Film aussieht.

„Wir sollten unseren Schnabel aufreißen, aber wir sollten nicht rumheulen. Sondern wir sind kreativ.“

Was denkst du, ist die Aufgabe von uns Kulturschaffenden in dieser Zeit, in der wir aufpassen müssen, dass die Kulturszene nicht immer kleiner wird?

Also ich sehe es ja in meiner Branche. Es wird sehr viel schwerer, Filme zu machen. Da unterhalte ich mich ständig mit Kollegen drüber. Es geht allen genauso. Und viele sagen, dass wir geduldig sein müssen. Ich persönlich glaube, wir müssen auch viele Sachen selbst ändern. Ich werde anfangen, andere Stoffe zu machen. Ich habe ja früher eine Zeit lang für sehr wenig Geld, sehr schnelle bewegliche Filme gedreht, wie *HALBE TREPPE* (2002), *WOLKE 9* (2008) und *HALT AUF FREIER STRETKE* (2011). Das waren Filme, da wurde viel improvisiert und die sind mit sehr wenig Budget gemacht. Ich habe mich heute Nachmittag wieder mit meiner Szenenbildnerin getroffen und ihr gesagt, dass wir dann eben wieder solche Filme machen. Es geht ja auch. Ich muss keine großen historischen Stoffe drehen. Das habe ich jetzt zuletzt öfter gemacht und es ist jetzt vielleicht auch mal genug. Die kriege ich auch gerade einfach nicht finanziert. Aber ich finde, als Kulturschaffende ist es nicht unsere Aufgabe, zu heulen. Wir können protestieren, klar, das sollten wir auch. Wir sollten unseren Schnabel aufreißen, aber wir sollten nicht rumheulen. Sondern wir sind kreativ. Und wenn ich

die Kohle nicht kriege für das, dann mache ich was anderes, aber ich lasse mir meine Kreativität nicht abwürgen. Und dann drehe ich eben mit dem Handy. Ich kann auch Filme machen ohne Geld. Das geht. Und dann halt Back to the Roots, oder wie deine Reihe hier heißt, Back to One.

Willst du jungen Leuten, die in die Branche wollen, noch etwas mitgeben?

Also, wenn man in die Branche will, finde ich, ist das was Schönes! Es ist der tollste Beruf. Obwohl ich ihn oft verfluche. Ich will auch nicht rumlügen. Ja, es ist schon hölleschwer, aber es ist einfach auch toll. Und wer Menschen liebt und gerne mit anderen Menschen zusammen ist, ist da bestens aufgehoben. Filme macht man halt nicht alleine. Als Maler arbeitet man meistens alleine, aber als Filmemacher bist du in der Gruppe unterwegs und wer das toll findet, wird da viel Freude haben.

Doch wenn man es will, muss man sich klar sein, finde ich, dass man eine erzählerische Absicht haben muss, sonst braucht man hier nicht anfangen. Ich merke das öfter, wenn ich mit Kurzfilmen zu tun habe. Ich betreue in Rostock jedes Jahr eine Kurzfilmwerkstatt und manchmal frage ich dann die jungen Filmemacher:innen: Was wollt ihr eigentlich erzählen? Manche finden es einfach nur geil, Filme zu machen. Das ist ja auch okay. Filme macht man aber nicht zum Selbstzweck. Filme macht man aus einem Mitteilungsbedürfnis heraus. Und ich finde, diese Absicht, die muss auch nicht zwingend politisch sein. Sie sollte aber immer irgendwie mitschwingen. Weil wenn man diesen Aufwand betreibt, einen Film zu drehen, und sei es nur mit wenig Geld, dann sollte man sich schon gut überlegen, warum man diesen Apparat in Bewegung setzt und so viel Zeit, Mühe, Energie und vielleicht auch Geld investiert, um etwas herzustellen. Es sollte nicht ins Leere zielen oder nur aufs eigene Ego. Das wäre schade, wenn man es nur zur Selbstbefriedigung macht. Dann ist es vielleicht besser, einen Beruf zu machen, wo man nicht so sehr auf fremde Mittel angewiesen ist und auf fremde Energie, das ist beim Film nämlich der Fall. Man sollte auch bereit sein, Risiko einzugehen. Keine Angst haben zu scheitern. Die Angst zu scheitern verhindert von vornherein den Erfolg.

Online unter freie-filmwerkstatt.de/cinamate findet ihr das komplette Interview auf sechs Seiten. Hier gehen wir u.a. auf die Filmkultur in der DDR ein, ob Dresen damals ernsthaft überlegte in den Westen zu gehen und warum er Filmvorführungen auf Zeltplätzen organisierte, sprechen über seine Filmhochschuljahre in der Umbruchszeit und kommen auf das heutige Ostdeutschland zu sprechen. ■



IN LIEBE, EURE HILDE (© Pandora Film)

Es ist guter Brauch bei einer ausgedehnten Diskussion über den Deutschen Film, früher oder später über die Deutsche Filmförderung abzuleiden. Denn irgendwer muss den Mist ja finanzieren, der da alljährlich über die deutschen Leinwände flimmert und an dem Umstand (also sowohl der Mistigkeit der Filme als auch der Finanzierung derselben) gebietet es sich, Kritik zu üben. Nur: Woran eigentlich genau? So richtig weiß eigentlich niemand, wie die Deutsche Filmförderung funktioniert. In diesem Sinne: Ein knapper Überblick über den Zustand der Deutschen Filmförderung.

FRUSTFAKTOR FILMFÖRDERUNG

SEBASTIAN LANGE

Die Deutsche Filmförderung setzt sich aus zwei Bundes- und zehn Landesförderungen zusammen (einige der kleineren Länder wie z.B. die Stadtstaaten schließen sich mit anderen Ländern zusammen). Von DER Deutschen Filmförderung zu sprechen ist demnach ein Trugschluss, denn JEDE EINZELNE VERFICKTE FÖRDERUNG FUNKTIONIERT KOMPLETT ANDERS!!! Darin liegt ein erster zentraler Grund für den insgesamt beschämenden Zustand des Deutschen Films: Es ist schwer genug, ein Gremium mit viel Geld davon zu überzeugen, einen Film zu fördern – umso schwerer ist es, das gleiche Kunststück mit zwei, drei, vielen Gremien mit entsprechend schmalen Budgets zu vollbringen. Eines aber haben alle Förderungen gemeinsam: Sie verstehen sich selbst sowohl als Wirtschafts- als auch als Kulturförderung. Dieser Anspruch spiegelt sich in den zwei Förderarten wider, die auf die ein oder andere Weise in den unterschiedlichen Filmförderungen implementiert sind: Referenzförderungen und Gremien- bzw. Juryförderungen. Referenzförderungen laufen halbautomatisch ab, indem sie Referenzpunkte berücksichtigen, die die einreichende Person bereits "gesammelt" hat (also Zuschauerzahlen, Festivalpräsenz, Preise, usw.). So soll sichergestellt werden, dass beim Publikum erfolgreiche (heißt: wirtschaftlich erfolgreiche) Filmemacher*innen fortlaufend tätig sein können. Juryförderungen orientieren sich hingegen am Thema und Inhalt des Films – und daran, was voraussichtlich gut ankommen wird. Es ist also die Förderung des gleichen Typs Films. Das schon hier erkennbar verschobene Verhältnis zwischen der Förderung von wirtschaftlich lohnenswerten und "kulturell bereichernden" Filmen gerät aber noch weiter in Schiefele, denn bei den Förderungen (v.a. der Länder) handelt es sich in der Regel eben nicht um Geschenke, sondern um Darlehen, die im Fall, dass der Film erfolgreich sein sollte, wieder zurückgezahlt werden müssen. Dementsprechend wird besonders gern gefördert, was als mehr oder minder sichere Investition gilt.



Das Ergebnis ist die Tristesse des deutschen Kinos: Rom-Coms, Nazis, DDR und Dramen, die kaum mehr als abgefilmtes Theater sind. Für Genrekino ist dabei kein Platz. Die Struktur der Filmförderung führt dazu, dass Projekte bis auf wenige Ausnahmen Stück für Stück ihre Kanten und Texturen verlieren und der alte graue Brei herauskommt, der bekanntlich so gut "funktioniert". Die Förderanstalten folgen dabei dem grundlegendsten aller Marktgesetze: Was sich verkauft, das wird nachproduziert. Aber gerade weil der Markt bereits so beschaffen ist, müsste eine vom Staat getragene Finanzierung antizyklisch konzipiert sein: Jene Filme, die sich (noch) nicht beweisen konnten, brauchen besondere Zuwendung und bessere Voraussetzung für Entwicklung und Produktion. Doch stattdessen übt sich die Deutsche Filmförderung in der Planung audiovisuellen Mittelmaßes. Besser Vorsicht als Nachsicht, lieber verwalten als gestalten – die Methode Merkel als Kulturdoktrin.

Letztes Jahr wurde der Deutsche Film mit insgesamt mehr als 600 Millionen Euro gefördert. Ja, Frankreich gab fast doppelt so viel für seine Filme aus, aber egal: 600 Millionen Euro sind genug, um auch hierzulande mehr als drei bis vier nette Filme pro Jahr hervorzubringen. In den Förderungen müssten nicht einmal "kreative" Menschen sitzen, um diese Verkrustung aufzubrechen; es könnten die langweiligsten Bürokraten sein, solange sie nur neugierig wären. Frank Zappa sagte einmal über die Musikindustrie:

"One thing that did happen during the 60s was some music of an unusual or experimental nature did get recorded and did get released. Now look at who those executives were in those companies at those times: not hip young guys. These were cigar-chumping old guys, who looked at the product that came and said 'I don't know, who knows what it is. Record it, stick it out. If it sells - alright.'"

Falls es wirklich darum ginge, nicht nur eine Filmwirtschaft, sondern eine genuine Filmkultur zu fördern, dann bräuchte es dazu den Mut zur Unwissenheit, den Willen zum Scheitern und die Lust am Fremden. Typisch deutsche Tugenden also. ■

MATTHIAS HAGEL

Schuld und Schatten FILM NOIR IN DEUTSCHLAND



DER VERLORENE. (© Filmjuwelen)

Das westdeutsche Kino der Nachkriegszeit wird fälschlicherweise oft in erster Linie mit dem Heimatfilm und anderen Formen seichter, verdrängender Unterhaltung assoziiert. Filme dieser Art gab es natürlich nicht zu knapp. Doch damit wird übersehen, dass es auch Anderes gab: Inhaltlich und ästhetisch düstere Filme, die die deutsche Gegenwart und häufig auch die Vergangenheit in den Blick nehmen und dabei von großen und kleinen Verbrechen erzählen.

Angesiedelt irgendwo zwischen den 'Trümmerfilmen' der ersten Nachkriegsjahre und der großen Welle der Spektakelkriminalis à la Edgar Wallace ab Ende der 50er, entstehen in der jungen Bundesrepublik einige Filme, die sich unter einem Begriff subsumieren lassen, den man gemeinhin eher mit dem US-amerikanischen Kino verbindet: Film Noir. Eine pessimistisch bis zynische Weltsicht, harte Licht-Schatten-Kontraste, Rückblenden und Voice-Over-Erzählung, Figuren wie die femme fatale oder der hardboiled detective (und ganz viele Zigaretten natürlich!): das sind einige Merkmale, die man gemeinhin mit diesem verbindet.

Der klassische US-amerikanische Noir gilt als stark beeinflusst vom filmischen Expressionismus der Weimarer Republik, der spätestens ab den 30er Jahren mit den exilsuchenden Filmschaffenden nach Hollywood abwandert. Vor allem nach Ende des Zweiten Weltkriegs kommt er nun zurück nach Deutschland; wenn auch nur in geringer Zahl, und häufig nicht in 'Reinform'. Dennoch: Aufzuarbeitende Schuld, fatalistische Mentalität und entfremdete Stadtlanschaften gibt es hier zu Genüge und bieten einen guten Nährboden.

Die Spuren des deutschen Noirs sind bereits in einigen 'Trümmerfilmen' zu finden, sehr prominent etwa in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946). Aber auch in den ersten Kriminalis der Nachkriegsjahre, wie MORDPROZESS DR. JORDAN (1949) oder DER FALL RABANER (1950) ist er präsent. Einige Jahre später dann auch in Filmen wie VIELE KAMEN VORBEI (1956), GESTEHEN SIE, DR. CORDA! (1958), oder SCHWARZER KIES (1961). Hier sollen lediglich drei besonders prägnante Beispiele unter vielen sehenswerten Filmen herausgegriffen werden, die außerdem alle (auf unterschiedliche Weisen) die deutsche Vergangenheit thematisieren.

Helmut Käutner hatte schon während der NS-Zeit in Deutschland Filme gedreht, sich jedoch einen eigenen Stil jenseits der Propaganda bewahren können. In EPILOG-DAS GEHEIMNIS DER ORPLID (1950) behandelt er ein mysteriöses Schiffunglück und die Frage nach dessen Aufarbeitung. Der Film ist gespickt mit verschiedenen Verweisen auf den Krieg und das dritte Reich. In der Rahmenhandlung erläutert ein Journalist einem Verleger die Geschehnisse auf dem Schiff, in Rückblende sind diese dann zu

sehen. Vor allem in den Sequenzen auf dem Schiff kommt die Noir-Ästhetik deutlich zum Tragen: Verkantete Winkel, pointierte Lichtsetzung, viel Dunkelheit und Nebel. Doch wie nicht anders zu erwarten, greift auch hier die Vergangenheit in die Gegenwart über und gipfelt schließlich in einer virtuellen Schlussszene im Pater-Noster-Aufzug.

Nur ein Jahr später schlägt der Schauspieler Peter Lorre mit seiner einzigen Regiearbeit DER VERLORENE (1951) noch fatalistischere Töne an: Angesiedelt in einem Flüchtlingslager in der unmittelbaren Nachkriegszeit, wird die von ihm gespielte Hauptfigur Dr. Rothe von ihrer Vergangenheit eingeholt, die mit persönlicher Schuld, aber auch politischen Akteuren der NS-Zeit zusammenhängt. Auch dieser Film arbeitet mit Rückblenden und Rothes Erzählstimme aus dem Off. Und auch hier ist es insbesondere die Vergangenheit, die ganz im düsteren Noir-Modus inszeniert ist. Bemerkenswert ist hier ebenfalls die drastische Endszene, die sich lange schicksalhaft andeutet und schließlich unausweichlich scheint. Gerade wegen seines fatalistischen Pessimismus, einem schonungslosen Blick auf die Nachkriegsgesellschaft und das Weiterwirken der Vergangenheit, war der Film ein großer Misserfolg beim westdeutschen Kinopublikum.

Wie auch Peter Lorre emigrierte der gebürtige Dresdener Robert Siodmak in die USA. Dort etablierte er sich mit Filmen wie THE KILLERS und THE SPIRAL STAIRCASE (beide 1946) als einer der stilbildenden Noir-Regisseure. Nach dem Weltkrieg bringt er diesen Stil zurück nach Deutschland und nutzt ihn, um auf beeindruckende und singuläre Weise die deutsche Vergangenheit zu thematisieren: NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (1956) handelt von einem Serienkiller im Deutschland der NS-Zeit. Seine Verbrechen werden mit den "großen" Verbrechen des NS kontrastiert, aber auch zusammengedacht. Da er von den Nazis als "erbkrank" eingestuft wird, erscheint er zugleich als Täter und Opfer. Höchst beeindruckend ist die einzige vollständig gezeigte Mordsequenz: Der von Mario Adorf gespielte Mörder lauert seinem Opfer in einem in schönster Weimar-Manier spärlich und schattenreich ausgeleuchteten Treppenhaus auf. Parallel zu seinem Mord werden dokumentarisch anmutende Bilder eines Luftangriffs zwischengeschaltet.

Hier konnten nur einige Schlaglichter auf den deutschen Film Noir gesetzt werden. Es gäbe noch mehr zu erzählen. Etwa über die Noir-Anleihen in Filmen von Rainer Werner Fassbinder, oder wie der 'schwarze' Stil auch im neuen Jahrtausend in deutschen Produktionen wie BABYLON BERLIN (seit 2017) oder DIE THEORIE VON ALLEM (2023) seinen Weg nicht oft, aber immer wieder, auf Bildschirme und Leinwände findet. Und ganz oft hat das irgendwie mit dem dunkelsten Kapitel der deutschen Vergangenheit zu tun. ■

DIE DEUTSCHE KOMÖDIE

Ein Trauerspiel in drei Akten

MAX HAMM

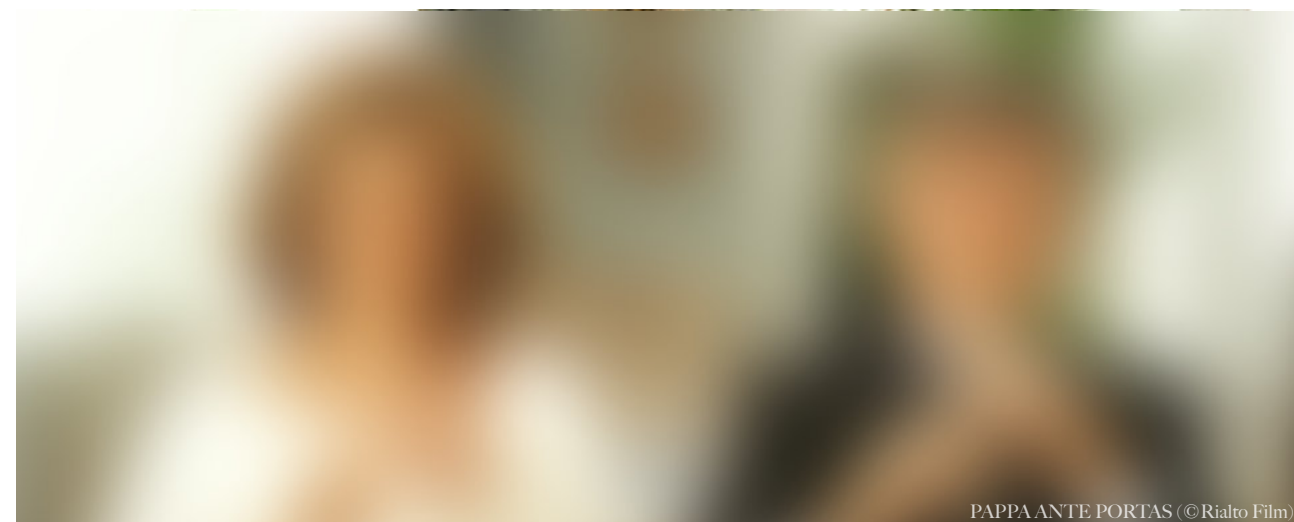
Das meiner Meinung nach interessanteste Exponat im ehemaligen Filmmuseum der deutschen Kinemathek stand ganz am Ende der Ausstellung. Es war eine Auflistung des jeweils erfolgreichsten deutschen Films jeden Jahres seit dem Zweiten Weltkrieg, in der DDR und BRD. Neben der beschämenden Einsicht, dass ich als deutscher Filmstudent gerade mal 11 der 126 aufgelisteten Filme gesehen habe, fiel mir direkt auf, was für ein großer Teil davon Komödien waren. Dabei heißt es doch, dass die Deutschen gar keinen Humor haben!

Der tatsächliche Querschnitt dieser Filmkomödien könnte allerdings eher das Vorurteil bestätigen, als es zu widerlegen. Dass das deutsche Mainstream-Filmlustspiel momentan wirklich eher ein Trauerspiel ist, scheint der Konsens zu sein. Trotzdem lohnt es sich, einmal einige Epochen näher zu beleuchten.

Liste der erfolgreichsten deutschen Filme jedes Jahres:



<https://boxd.it/ORLhK>



PAPPA ANTE PORTAS (© Rialto Film)

80er und 90er

Sollte die Filmkomödie in Deutschland je so etwas wie eine Erfolgs- und, in gewissen Fällen, auch Qualitätshochblüte gehabt haben, waren das die 80er und 90er.

DIE SUPERNASEN (1983) von und mit Thomas Gottschalk und Mike Krüger leitete zwei Jahrzehnte ein, in denen 14 der finanziell erfolgreichsten Filme Komödien sind (in der BRD, wohl gemerkt). Die Filme der beiden sind geschmacklos und blödsinnig, die Story dürrig und die Gags flach. Extrem unangenehm anzuschauen sind generell meistens die Frauenfiguren, die eigentlich immer nur als Love Interests eine Rolle spielen, und die unglaublich stereotype Darstellung von Schwarzen, Arabern, Türken, Griechen, "Südseebewohnern"...

Ist das grundlegende Element der Komödie eigentlich, Erwartungen zu brechen, insbesondere in der (Genre-)Parodie, erfüllen die deutschen Filme die Erwartungen einfach nur. Statt die Kraft des Lächerlichmachens zu verwenden, um den Status Quo oder Gesellschaftsstrukturen zu kritisieren, wird sich über Minderheiten oder Individuen, die sich komisch verhalten, lustig gemacht.

Auch fehlt jegliche emotionale Tiefe, mit der man wirklich mitfühlt. Und Finesse in Schauspiel und Delivery, wie man sie beispielsweise perfektioniert in der britischen Comedy dieser Zeit findet, sucht man vergeblich.

Die erfolgreichen drei WERNER-Filme, Verfilmungen des gleichnamigen Comics von Rötger "Brösel" Feldmann, sind schlicht und einfach nicht lustiger Handwerkerhumor, und als Til Schweiger mit Filmen wie MANTA

MANTA (1991) und DER BEWEGTE MANN (1993) auf die Bildfläche tritt, scheint alles verloren. Letzterer lässt einen außer durch brutale Unlustigkeit und einen schrecklichen Hauptcharakter vor allem durch seine stereotype Darstellung von Homosexuellen den Kopf schütteln.

Wo der Dauerbrenner des deutschen Witzes schon immer "Frauen sind so und Männer sind so" war und ist, wird hier versucht, auch noch mit "Schwule sind so" Lacher zu ernten.

Trotzdem sind in dieser Zeit doch auch wirkliche Schätze entstanden, die für immer Legendenstatus in der deutschen Filmgeschichte einnehmen werden.

Allen voran brilliert Lorient mit unvergesslichen animierten und Realfilm-Sketchen und den Spielfilmen ÖDIPUSSY (1988) und PAPPA ANTE PORTAS (1991), die genial feinsinnig die westdeutsche Spießigkeit und den verklemmten Versuch, in absurdesten Situationen Würde zu bewahren, aufs Korn nimmt. Die Zitate sind so endlos wie grandios (ich kann so ziemlich jeden Sketch auswendig mitsprechen).

Die vier Otto-Filme sind zumindest einigermaßen solide, wenn auch größtenteils blödsinnig, überzeugen aber durch schauspielerische Einsatzfreude und einige gute Gags.

Und Helge Schneider schließlich schuf mit TEXAS (1993), 00 SCHNEIDER – JAGD AUF NIHIL BAXTER (1994) und PRAXIS DR. HASENBEIN (1997) absurde dadaistische Meisterwerke, in denen auf sinnvolle Handlung oder realistisches Schauspiel komplett verzichtet wird.

00er und 10er FELIX ARMBRUSTER

Die traurige Mehrheit der deutschen Komödien befinden sich in den 2000er Jahren auf dem geistigen Niveau von schlechten Fernsehfilmen. Til Schweiger hatte mit dem biedereren KEINOHRHASEN (2007) großen Erfolg. Danach kam noch KOKOWÄÄH (2011) und zuletzt KLASSENTREFFEN 1.0 (2018), der in Sachen Komik auf primitivste Ebenen abrutscht. Das Wort "Grundschulhumor" wäre für alle Grundschüler:innen diffamierend. Das sind Filme, die nicht nur vor spießigem und stumpfem Humor strotzen, sondern auch keinerlei Minderheiten respektieren. Die deutsche Komödie verwehrt sich auch im 21. Jahrhundert der Kritik an bestehenden Machtstrukturen – zu Ungunsten von Minderheiten. Sie hat einfach keine Lust auf Mut, was auch für die Presse gilt. Wer negative Kritiken schreibt, kommt zumindest bei Schweigers Presseteam auf eine schwarze Liste.



DAS KANU DES MANITU (© Constantin Film)

Auch Lars Eidinger schlich sich so langsam mit spießigem Humor in die Komödie ein, wie mit DIE BLUMEN VON GESTERN (2016) oder 25KM/H (2018). Er macht es aber etwas anders und kreist ständig um die Problemchen wohlstandsverwahrloster Stadtneurotiker. Woody Allen zuckt nicht mal mit dem Mundwinkel. Während Schweiger und Eidinger mit unterschiedlichen Formen der Biederkeit und Spießigkeit ein überraschend großes Publikum erreichen, führt Michael Herbig mit den beiden Komödien DER SCHUH DES MANITU (2001) und (T)RAUMSCHIFF SURPRISE (2004) bis heute die Top 1 und 2 der erfolgreichsten deutschen Filme an (nach Besucherzahl). Herbig persifliert die Karl May-Filme, den Western und das Science-Fiction Genre ähnlich wie SCARY MOVIE (2000) das Horrorgenre. Mehr als halbwegs schick aussehende Parodien sind das zwar nicht, die Handlung ist völlig sinnfrei und der Humor albern. Zumindest hat man Spaß an deutschen Dialekten. Dazu kommen eine Menge billige Klischees. Auch hier mögen die biedereren Deutschen nicht aus ihrer Haut. In dieser spießigen Eintönigkeit werden entweder Konzepte aus dem ausländischen Kino in unterdurchschnittlicher Qualität kopiert oder das Immergleiche reproduziert.

Die deutsche Komödie darf sich aber auch nicht gänzlich verstecken. In den Kifferkomödien LAMMBOCK (2001) und LOMMBOCK (2017) haben die etwas verwahrlosten Lucas Gregorowicz und Moritz Bleibtreu mit dem Verkauf von Weed in Pizzaschachteln eine lukrative Geschäftsidee. Diese Komödie entfaltet ihre Qualität durch die alberne Chemie der beiden Hauptfiguren. Aber auch hier ist die Grenze zum Geschmacklosen fließend. Größere Bekanntheit verdienen Filme wie HERR LEHMANN (2003) mit Christian Ulmen oder SOUL KITCHEN (2009). Hier werden abseits vom Spaßfaktor eher unbeachtete Lebensrealitäten in den Mittelpunkt gestellt. Christian Ulmen harmonisiert außerdem wunderbar mit Fahri Yardim in der Serie JERKS. (2017-2023). Die wahrscheinlich interessanteste Comedy-Serie bleibt DER TATORTREINIGER (2011-2018). Hier trifft Bjarne Mädel im titelgebenden Beruf auf allerlei skurrile Gestalten, wobei jede Begegnung einer kleinen Abenteuer Geschichte gleicht. Regisseur Arne Feldhusen inszeniert dann ab 2019 die Netflix-Serie HOW TO SELL DRUGS ONLINE (FAST). Die wahre Geschichte über einen Online-Drogenhändler aus Brandenburg wird ästhetisch facettenreich und mit Suspense umgesetzt. Timing, Tiefe und innovative Ästhetik sind im deutschen Kino und Fernsehen also durchaus möglich.

2020er bis heute LEONIE LEFEBER

In den letzten 5 Jahren haben wir seltener einen nuschelnden Til Schweiger einen nuschelnden Til Schweiger spielen sehen. Der leicht eingestaubte Humor eines Mitte 40-jährigen Mannes bleibt uns aber auf der deutschen Kinoleinwand erhalten! So fühlen sich auch die Komödien der letzten Jahre an wie ein ewiges Deja-Vu des Grauens.

Man nehme eine Gruppe wohlhabender, weißer 30-40-Jähriger plus Elyas M'Barek, man stecke sie in ein Haus, Taxi, Flugzeug etc. (Hauptsache Kammerspiel! Das klingt so Arte!) und lasse dem Konflikt freien Lauf. Mögen sie über Affären, den Klimawandel, Vornamen, Nachnamen, Spitznamen und ihre Probleme im Bett streiten, bis der Zuschauer Schadensersatz fordert.

Auch politische Themen sind der Hit, wenn es darum geht, den Zuschauer in den Schlaf zu debattieren. Ob Klassenunterschiede wie in SPIELEABEND (2024) oder Geschlechterstereotype wie in CAVEMAN (2023), die deutsche Komödie versucht, gesellschaftlichen Diskussionen mit "Humor" zu begegnen. Mit Betonung auf "versucht". Denn wo sich ein Mario Barth wahrscheinlich einpissst vor Lachen, lassen sich vor allem flache Klischees, problematische Stereotype und nicht selten immer noch Witze auf Kosten von Minderheiten finden. Das neue Lieblingsthema der deutschen Komödie scheint dabei die politische Korrektheit zu sein. Wie so mancher deutscher Comedian fragt sich eben auch der deutsche Film, ob man denn "nun gar nichts mehr sagen darf!?!". So nähert sich zum Beispiel ALTER WEIßER MANN (2024) dieser existentiellen Boomerangst an und liefert uns eine klassisch überspitzte Darstellung von Wokeness und dem Wunsch der Gen Z nach mehr politischer Korrektheit. Auch wenn viele Witze auf Kosten des alten, weißen Mannes gehen: Am Ende des Tages ist er der Held unserer deutschen Komödie und bietet Identifikationsfläche für die Til Schweigers, Mario Barths und Dieter Nuhrs dieser Welt!

Auch DAS KANU DES MANITU (2025), die Fortsetzung von DER SCHUH DES MANITU (2001), fürchtet die Zensur durch die böse Gen Z-Cancel-Mafia und versucht seinen Humor weitestgehend ohne diskriminierende Klischees zu verkaufen. Der ein oder andere Witz über woke Native Americans, die den "Indianer"-Begriff ablehnen, muss ja aber wohl noch drin sein. Na ja, Bully versucht es wenigstens. Vielleicht schafft es die deutsche Komödie in weiteren 24 Jahren einen Film zu produzieren, in dem nicht ein zu 99% weißer Cast Witze über die Belange oder Inklusionswünsche marginalisierter Gruppen macht. Man wird ja noch träumen dürfen. ■

DEUTSCHES QUEERES Kino

der 70er und 80er

DENNIS YILDIZ

Schwanz auf'n Tisch, dem deutschen queeren Film geht's schlecht. So schlecht sogar, dass der MonGay – seines Zeichens die längste laufende queere Filmreihe in deutschen Kinos – sich minimum dreimal genötigt gefühlt hat, DRIFTER (2023) als aufstrebende Hoffnung des queeren Films zu zeigen. Einen Film, der unabhängig von seiner minderwertigen filmischen Qualität die Lebensrealität vieler queerer Menschen zu einer unmotivierten Mischung aus Sex, Drogen und Techno verkommen lässt.

Dabei stand es mal so gut um das deutsche Queer Cinema. Damals in den 70ern und 80ern so ungefähr. Zu Zeiten des Neuen Deutschen Films – so sagt man zumindest. Man könnte jetzt ausführlich über Rainer Werner Fassbinder reden. Allerdings wird das Gesamtwerk dieses arbeitswütigen Lustmolchs mitsamt Harem aus humanen Filmressourcen oft genug ausführlich besprochen.

Eine weitere Ikone wäre Rosa von Praunheim, dem vielleicht produktivsten queeren Filmschaffenden weltweit. Über 150 Filme gehen auf sein Konto und die wichtigsten fallen dabei in die Zeit von 1971 bis 1990. Auf der einen Seite ist er bekannt für seine dokumentarischen und essayistischen Filme wie NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT (1971), womit er mal eben die neue deutsche Schwulenbewegung losgetreten hat. ARMEE DER LIEBENDEN ODER AUFSTAND DER PERVERSEN (1979) porträtiert über etliche Jahre queere Subkulturen in den USA, inklusive Pride, männerhassende lesbische Verbände, schwulen Nazis und einem Rosa bei einer oscarreifen Blowjob-Szene (sehr hot). Auch lieferte er mit seiner AIDS-Trilogie (1989-1991) wichtige Impulse für den öffentlichen Diskurs. Allerdings nicht ohne sich vorher über die deutsche AIDS-Hilfe in EIN VIRUS KENNT KEINE MORAL (1986) lustig zu machen. Aber mal ehrlich: Dokumentarfilme machen einen nicht zur Reizfigur des deutschen Films. Rosa ist DER Inbegriff für deutschen Camp neben Fassbinder. So war Rainer bekanntlich großer Fan von Rosas DIE BETTWURST (1971). Ein Film, der zeigt: Rosa von Praunheim hat auch mal heterosexuelle Menschen gesehen. Der Nachfolger DIE BERLINER BETTWURST (1975)... Naja,



DIE JUNGFRAUENMASCHINE (©Salzgeber)

immerhin gibt's Szenen auf Malle. Sein Opus magnum dürfte aber STADT DER VERLORENEN SEELEN (1983) sein. Dieses Musical zeigt eine Gruppe queerer Menschen in der Hauptstadt, gefangen im Großstadtdschungel aus Sex, Einsamkeit und Bürokratie. Vor allem der Fokus auf nichtdeutsche Erfahrungen macht den Film sehenswert. Und ganz nebenbei hat Rosa hiermit mal ganz locker in Pionierarbeit Diskurse um Transidentitäten innerhalb der queeren Szene auf Film gebannt. Themen, die auch heute noch in progressiven queerfeministischen Kreisen stark diskutiert werden. Selten war queeres Leben in Berlin so spürbar wie in diesem Film und dabei sieht man Berlin keine 5 Minuten. Achso, und einen 10 Minuten Kurzfilm über Marianne Rosenberg – Sängerin des ikonischsten Songs der deutschen Schwulenbewegung "Er gehört zu mir" – gibt's übrigens auch noch.

Übrigens: Marianne Rosenberg war zusammen mit Marianne Enzensberger Teil der Doku LA ROUGE ET LA NOIRE (1988). Die Doku hat zwar nichts direkt mit Queerness zu tun, abgesehen von weiblicher Gemeinschaft, aber Enzensberger war Teil des Vampirfilms DER BIß (1984). Der Film befindet sich auf YouTube. Die Qualität ist grausam. Aber Vampire sind irgendwie immer queer und die schlechte Quali samt Soundtrack gibt dem Ganzen irgendwie campy Vibes.

Frank Ripploh aka Peggy von Schnottgenberg war eine freche Tunte der besonderen Art. Neben einigen kleineren und größeren Rollen in Filmen diverser Kolleg:innen ist er vor allem bekannt für sein quasi autobiografisches Werk TAXI ZUM KLO (1980). Die Prämisse ist einfach wie genial: Wir begleiten Frank durch seinen Alltag als Lehrer und extrem ralliger, extrovertierter Gay Dude in den 70ern. Und statt wie oftmals bei expliziten Sexszenen wegzuschneiden, lässt Ripploh die Kamera gnadenlos draufhalten. Da folgt man auch mal dem Pissestrahl vom Schwanz bis zum Mund. Schließlich muss man ja sichergehen, dass hier nix gestellt ist. Garniert wird das Ganze mit dem frechen Geltungsdrang des Protagonisten, der mit seinem Humor aber nie ins Geschmacklose kippt... oder zumindest selten. Treffsicher inszeniert! Leider können Folgefilme in der schmalen Filmografie nicht daran anschließen. MIKO – AUS DER GOSSE ZU DEN STERNEN (1986), um eine aufstrebende Popsängerin, bietet zwar Potential als queere Projektionsfläche, aber so richtig zünden will das Ganze nicht. Zu konventionell, zu ernst und zu normativ fühlt sich das Ganze an. DAS TAXI NACH KAIRO (1987) nimmt man hingegen nur aufgrund dessen Rarität. Also außer man sucht auf dubiosen russischen Seiten im Internet, wenn er nicht gerade auf Undergroundfilmfestivals in Berlin wie dem STUC läuft, wo man sich parallel dazu massig Boonekamp reinschallert.

Aber genug rumgemackert! Ulrike Ottingers in Ausstattung und Lauflänge mehr als opulente Werke wie DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE (1984) fühlen sich an wie eine auf 150 Minuten konzertierte Wiedergabe der Erfahrungen queerer Großstadtskultur. Kinky, horny, campy und voller schillernder Farben!



STADT DER VERLORENEN SEELEN (©missingFILMs)

Tabea Blumenschein spielt Dorian Gray und sieht dabei aus wie David Bowie. Wesentlich intimer hingegen ist BILDNIS EINER TRINKERIN (1979). Ein Film über eine pikfeine Frau, die zum Sterben nach Berlin kommt und auf eine heruntergekommene, ebenfalls dem Alkohol verfallene, Leidensgenossin trifft.

Es zeichnet sich allmählich neben optischer Extravaganz und sexuellen Eskapaden ein weiteres Standbein der queeren Filme dieser Zeit ab: das Motiv der Gemeinschaft. Ausgestoßene und Einzelgänger:innen, die einander Halt geben. Ottingers Filme sind vor allem im Vergleich zu Ripploh alleine deshalb schon interessant, da die Themen zwar ähnlich, sie aber weniger roh, sondern eher kunstvoll inszeniert sind. Ihre Perspektiven, die sich auf weibliche Gemeinschaft und Begierde beziehen, stehen eher in einer Tradition von Underground und Avantgarde Performances.

Ebenfalls fest in der Avantgarde verankert sind die Werke von Monika Treut. Filme, die mittels großer, überbetonter Gesten die Grenzen unserer Gesellschaft abtasten und aufbrechen. So ist Verführung: DIE GRAUSAME FRAU (1985) ein campy, surreales Experiment, welches Sadomasochismus nicht erklärt, sondern fühlbar aufzeigt. DIE JUNGFRAUENMASCHINE (1988) hingegen zeigt die Flucht einer Frau aus der Hamburger Großstadt ins amerikanische San Francisco. Zwischen Dildo Ted-Talk und Dragperformances begibt sie sich dabei auf eine sexuelle Entdeckungsreise abseits des Heteronormativen.

Wenn auch nicht unbedingt aus den 70ern und 80ern sei an dieser Stelle auf das queere Potential diverser ostdeutscher Märchenfilme mit ihren verspielten Kostümen in fantastischen Welten verwiesen. Aber wie meine Mutter und ihr Mann mir auch schon neulich auf dem Balkon ihrer Marzahner Plattenbauwohnung – elfter Stock mit Blick auf weite, ruhige Grünflächen – leicht resigniert zugeben mussten: DÉFA und LGBTQIA* haben eine erschreckend kleine Schnittmenge. Obwohl es eine Ausnahme gibt: COMING OUT (1989).

Man könnte an dieser Stelle noch so viele weitere Filmschaffende erwähnen wie Werner Schroeter, aber auch Elfi Mikesch, die bei vielen der erwähnten Regisseur:innen immer wieder für die Kamera zuständig war. Doch den Abschluss dieses kleinen Deep Dives soll ein weiterer Film von Ulrike Ottinger bilden: DIE BETÖRUNG DER BLAUEN MATROSEN (1975). Dieser mit seinen 55 Minuten recht kurze Film, wixxt bzw. squirtet einem quasi die komplette Bandbreite des deutschen queeren Kinos der 70er

und 80er ins Gesicht. Rosa von Praunheim spielt einen Matrosen, der eine griechische Gott-Tunte – gespielt von Peggy von Schnottenburg – anrempelt, dann gibts noch Gender-Bending-Strap-On-Matrosen-Action, Ottinger selbst spielt eine Nympe der deutschen Romantik, Tabea von Blumenschein verkörpert drei Rollen mit crazy Outfits gleichzeitig. Natürlich ist das alles irgendwie eine Kunstperformance, die aber so aussieht, als wäre sie ein Schulprojekt, das im Garten der Eltern der Filmschaffenden gedreht wurde. Aber es ballert.



TAXI ZUM KLO (©Salzgeber)

Ok, sind wir ehrlich: Irgendwie erinnert das alles so ein bisschen an DRIFTER. Doch wo ist das Gefühl von Gemeinschaft? Das Spannungsfeld zwischen persönlichen Leidensgeschichten und berauschem Sex auf irgendwelchen Clubtoiletten? Wann ist die Stadt der verlorenen Seelen zu einem oberflächlichen Sündenpflaum verkommen?

Während Drifter hauptsächlich Queerness innerhalb subkultureller Räume darstellt, fokussiert sich der besprochene Korpus auf die Darstellung durch das Subkulturelle. Das Queere erscheint nicht nur stumpf auf der Leinwand, eben weil es möglich ist, sondern ist immer eng gekoppelt an das Umfeld. Schlussendlich geht es um Fragen nach alternativen Lebensentwürfen. Lebensentwürfe, die mehr sind als der Exzess von weißen cis Männern in schwarzen kinky Outfits auf irgendwelchen Sexpartys. Es geht schlussendlich um die Gemeinschaft und wie sie sich zusammensetzt. Das queere Kino der 70er und 80er Jahre ist kein Kino des Zeigens. Es ist ein Kino des Fühlens. ■

UNTERSCHÄTZTE DEUTSCHE FILME: LOBENSWERT HERVORZUHEBEN

IM SCHATTEN (2010) & VERBRANNT ERDE (2024) KEVIN GAWLIK

Der deutsche Genrefilm hat in den ersten beiden Teilen der Trojan-Trilogie von Thomas Arslan eine seltene Form von Perfektion erreicht. Im Zentrum steht ein getriebener Protagonist, ein moderner Meisterdieb, der durch ein kühles, anonymes Berlin streift. Der Film bewegt sich zwischen Heist- und Gangsterfilm und ist dabei stilistisch verwandt mit Michael Manns *THIEF* (1981) oder Nicolas Winding Refns *DRIVE* (2011). Arslan durchdringt das Genre bis in seine Essenz und inszeniert es mit bemerkenswerter Präzision. Als Protagonist Trojan im zweiten Teil nach 14 Jahren nach Berlin zurückkehrt, antwortet er stoisch auf die Frage, was er denn gemacht habe: „Musste untertauchen“. Mehr bekommen wir nicht aus ihm heraus. Stattdessen setzt sich das fort, was bereits in Teil 1 etabliert wurde: Trojan lebt für den Job, ist ständig auf der Flucht und vertraut niemandem.



Als Vorreiter der Berliner Schule inszeniert Arslan bewusst Klischees. Dialoge und Kulissen sind so nüchtern wie präzise, genau wie die Figuren selbst, die mit stiller Akribie ihrer Arbeit nachgehen. Wenn Trojan sich in kargen Hotelzimmern aufhält oder eine dunkle Sporttasche sein einziges Accessoire ist, spiegelt das die Leere und Anonymität, die ihn umgibt. Jeder Raum ist von einer stringenten Ordnung umgeben, jede Bewegung wird dabei präzise ausgeführt. Ob Trojan zur Waffe greift oder eine Kaffeetasse anhebt, alles geschieht mit derselben, ruhigen Entschlossenheit. Trennung existiert nicht. Ist das Böse in Teil 1 noch von Korruption und eigener Bereicherung motiviert, wird es in Teil 2 zum Selbstzweck. „Ich werde die Scheißer nicht bezahlen“ – dieser Satz des mafiosen Auftraggebers bringt die radikale Ablehnung von Moral und Motivation auf den Punkt. Sechs Worte, die jegliche Psychologisierung außer Kraft setzen.

Kamera und Musik erzeugen von Anfang an eine spannungsgeladene, atmosphärisch dichte Stimmung. Wenn wir zu Beginn von Teil 1 ein Stadtmeer aus Neonlichtern beobachten, das von einer unterschwellig und bedroh-

lichen Musik begleitet wird, ist längst klar, dass dieses Berlin etwas Unheilvolles umgibt. Es wird eine Welt gezeigt, in der selbst unter Gleichgesinnten kein Kodex herrscht. Die Folgen des Spätkapitalismus sind bis in das kleinste Gefüge der Gesellschaft vorgedrungen. Auf die Chance auf Zwischenmenschlichkeit antwortet Trojan in konsequenter Manier mit „Zu riskant“. Er ist das Sinnbild einer isolierten Gesellschaft, die in ihren eigenen Zwängen gefangen ist. Arslans minimalistische Inszenierung ist nicht nur Stilmittel, sondern Ausdruck künstlerischer Klarheit. Jenseits des Symbolgehalts sind dies deutsche Gangsterfilme, die den internationalen Vergleich mehr als verdienen.

DIE EBERHOFFER-KRIMIS (AB 2013) DENNIS YILDIZ

Als Hermann Kappelhoff vom filmischen Erfahrungsraum gesprochen hat, hat er sicherlich nicht an die Eberhoferkrisis gedacht. Allerdings saß er garantiert auch nicht mit seinen Verwandten auf der Couch in einem kleinen Dorf und hat sich *DAMPFNUDELBLUES* (2013) reingeschepert. Bestimmt saß er auch nicht um 17:45 im Kant Kino und hat sich mit der Hagebuttenteefraktion das *KAISERSCHMARRNDRAMA* (2021) zu Gemüte geführt. Aber was hat es mit diesen obskur klingenden Filmen auf sich?

Franz Eberhofer ist Polizist im kleinen bayrischen Niederaltkirchen lebt auf einem Hof mit seinem Kiffervater im Che Guevara-Shirt und seiner Oma. Manchmal geht er mit seinen Kumpels, wie dem schmierigen Klempner Flötzing, in die Dorfkneipe oder hat mal wieder was mit seiner Flamme Susi. Und natürlich klärt er ständig Morde mit seinem Ex-Kollegen Rudi auf. Der Dresscode: Rock-shirt, Blue Jeans, Lederjacke, Nietengürtel und Bierbauch. Amtssprache: Bayrisch!

Klingt unangenehm, problematisch und vor allem schrecklich deutsch? Ist es auch. Jede einzelne gottverdammte Sekunde. Aber irgendwie trifft's auch genau ins Herz. Wenn der Eberhofer sich seine Leberkassemel mit Herz aus süßem Senf abholt, die Jungs mal wieder Schabernack in der Kneipe treiben, alle wirklich beschissene Outfits tragen, im örtlichen Kreisverkehr rumgegurkt wird, man am Ende bei Oma am Tisch Braten isst und das nächste Bier immer in greifbarer Nähe ist, dann berührt das nicht nur irgendwelche U40-Mamas und -Papas. Ne, irgendwie trifft's auch mich, meine Atzen:innen in der Uni und sogar die non-binary Punks aus dem schwarzen Block. Man kennt's irgendwie, findet's schlimm irgendwie, aber irgendwie ist man damit auch irgendwie aufgewachsen und lacht sich den Arsch ab. Zumal Deutsche ja Krimis LIEBEN. Man mag es kaum glauben, aber seltsamerweise sind die Eberhoferkrisis sowas wie der einsame Leuchtturm im dunklen Meer der deutschen Genrefilm-landschaft.

Und so wartet die Nation seit einigen Jahren jetzt schon auf den 10ten Teil der Reihe. Hoffentlich kommt er bald. Schließlich dürfen wir das Deutschsein nicht den Rechten überlassen. Auch wenn's unangenehm ist.



DIE KATZE (1988) DANIEL GISKE

Manche sagen, dass der Anfang eines Films Aufschluss über dessen Regelmäßigkeit gibt. Was sagt man dann zu einem Film, der gleich mit einer Sexszene beginnt – so der Fall bei Dominik Grafts Meisterwerk *DIE KATZE* (1988)? Bevor irgendwelche Vermutungen hinsichtlich der Genrezuordnung angestellt werden: Es ist ein Heist-Thriller. Keine Parodie darauf, keine Arthausisierung dessen, einfach nur ein schnörkelloser, hochspannender Genrefilm, der einem Michael Mann in nichts nachsteht.

Die Prämisse: Probek (Götz George) plant einen Bankraub. Junghein (Heinz Hoenig) und Britz (Ralf Richter) führen ihn aus. Mit sieben Geiseln sollen drei Millionen DM erpresst werden. Die Frau des Filialleiters der Bank Jutta Ehser (Gudrun Landgrebe), die eine Affäre mit Probek hat, ist auch eingeweiht. Aber sie verfolgt eigene Pläne.

Besagte Sexszene findet zwischen Probek und Ehser statt. Zur Heist-Thematik gesellt sich also noch ein Liebesdreieck, das der Story zusätzliches Konfliktpotenzial gibt. Dominik Graf inszeniert das Ganze schnörkellos. Der Film hat eine Dringlichkeit und Unnachgiebigkeit, die ihn pulsieren lässt. Grafts Hauptinteresse gilt den Charakteren, die sich alle in Extremsituationen befinden und der Frage, wie man mit solchen umgeht. Lässt die Anfangsszene noch einen Erotikfilm vermuten, so wird im Laufe des Films klar, dass wir es in dieser Szene mit dem ersten und letzten Moment von Freiheit und Loslassen zu tun hatten. Denn danach zählt jede Minute. Der Plan muss durchgezogen werden. Alle Beteiligten müssen wie ein Uhrwerk funktionieren.

Vielleicht hat Graf einfach verstanden, was gutes Genrekino ausmacht: Ähnlich wie Michael Mann in *HEAT* (1995) geht es auch ihm um dem Konflikt zwischen innerem Antrieb und Jobs, die erledigt werden müssen. Und ähnlich wie bei Mann kann man an diesem inneren Konflikt nur scheitern. Wo Mann allerdings seinen Hang zur Romantisierung weder leugnen kann noch will, erweist sich Graf als grausamer Nihilist: *DIE KATZE* handelt in erster Linie vom Scheitern an einem System, in dem sich nur die Bürokraten durchsetzen können. Allen anderen bleibt nur das Verweilen im teils mehr, teils weniger goldenen Käfig – oder der Tod.

VENA (2024) LEONIE LEFEBER

Hätte ich *VENA* letztes Jahr nicht zufällig in der Sneak gesehen, wäre dieser Film wohl komplett an mir vorbeigegangen. Und mir wäre etwas entgangen!

VENA ist eine 2024 erschienene Milieustudie und der Diplomfilm der deutschen Drehbuchautorin und Regisseurin Chiara Fleischhacker. Im Mittelpunkt steht die schwangere Protagonistin Jenny (gespielt von Emma Drogunova), der eine Haftstrafe bevorsteht und die gleichzeitig mit ihrer eigenen Drogenabhängigkeit, sowie der ihres Partners zu kämpfen hat. Als die Hebamme Marla (gespielt von Friederike Becht) in ihr Leben tritt, beginnt Jenny langsam über ihre eigene Zukunft und die ihres Kindes zu reflektieren.

VENA wirkt extrem realitätsnah und man merkt, dass gut in Bezug auf Abhängigkeit und das deutsche Rechtssystem recherchiert wurde. Zu keinem Zeitpunkt verurteilt der Film seine Charaktere, stattdessen begegnet er ihnen mit Empathie, ohne je kitschig zu werden. Kein Konflikt im Film ist einfach, keine Figur eindimensional. Jenny ist schwanger und konsumiert harte Drogen, trinkt und raucht, gleichzeitig erleben wir sie als liebevolle Mutter, wenn ihr Sohn, der bei ihrer Mutter aufwächst, sie besucht und während sie sich auf ihr zweites Kind freut. Jennys Partner Bolle (gespielt von Paul Wollin) ist ebenfalls abhängig und die Beziehung der beiden ist in vielerlei Hinsicht schädlich für Jenny, gleichzeitig versucht er sie zu unterstützen und man spürt die Liebe zwischen ihnen.

Hinzu kommt, dass der Film nicht enthüllt, warum Jenny ins Gefängnis muss. Ihre Vergangenheit rückt in den Hintergrund. Viel wichtiger ist die Gegenwart und ihre Hin- und Hergerissenheit zwischen ihrer Sucht und dem Wunsch nach Veränderung, nach einer Befreiung und danach, eine gute Mutter zu sein.

Am Ende berührt *VENA*, ohne zu dick aufzutragen und bleibt seinem nüchternen, realistischen Erzählstil bis zuletzt treu. Ein deutsches Drama, das sich so gar nicht anfühlt wie ein deutsches Drama. Lasst euch nicht von den nichtssagenden, canvaesken Filmpostern abschrecken! *VENA* ist besser als sein Marketing!





EIN PLÄDOYER für die dritte Kunst

JANOSCH SAUER

Ich möchte hier in Anlehnung an den Artikel „Die Dritte Kunst“ aus der zweiten Ausgabe der *Cinematheque* all denen Mut machen, die sich selbst wiedererkennen haben. Ich will für eine dritte Kunst plädieren, also das Filmemachen außerhalb der Industrie und der Ausbildungsproduktionen der großen Filmschulen, die häufig als erster oder einziger Schritt in die Welt des Filmemachens scheinen. Und zur Wut aufrufen. Die Punchline dieser Ausgabe ist wohl: Der deutsche Film ist schlecht. Was ist also mit seinem Unterbau? In einem System, dass so sehr wie in Deutschland auf den engen Korridor dieser wenigen staatlichen Schulen setzt, kann diese Ausbildung als Teil des Problems nicht ausgeklammert werden. Denn vielleicht liegt eben auch in einem System der Ausbildung, dass darauf getrimmt ist, einige wenige maximal zu privilegieren und auf das absurde System der deutschen Filmförderung vorzubereiten eine größere Gefahr als ein Nutzen?

Aber was ist das Problem mit diesen Filmproduktionen, die der Ausbildung dienen, aber gleichzeitig die Verwertbarkeit der Akteure für das deutsche System beweisen sollen? Da Geschmack bekanntlich verschieden ist, hier einige systematische Gründe:

Filmbildung ist teuer und kommt daher nur wenigen zugute. So weit, so gut, so unfair. Die meisten Unis bieten die Studiengänge Drehbuch, Kamera, Regie und Produktion an, dazu kommen noch je nach Uni teilweise noch andere Gewerke.

Bei einer Ausbildungsproduktion sind diese Stellen also von Studierenden der Uni besetzt. Nun macht man einen Film aber nicht mit einer Handvoll Menschen. An der Ausbildung einiger weniger müssen unzählige andere mitarbeiten, vor allem, wenn ein Film beim Max-Ophüls-Festival oder der Berlinale für Furore sorgen soll. Es braucht Produktionsassistenten, Fahrer, Köche und Runner. Das sind gute Gelegenheiten, um als Anfänger einen ersten Blick ins Filmgeschäft zu werfen, aber es ist auch extrem viel Arbeit. Arbeit, die natürlich kaum gewürdigt wird. Selbst bei Abschlussfilmen, die in Kooperation mit öffentlich rechtlichen Sendern entstehen, gibt es kein Geld für die Beteiligten, obwohl solche Produktionen durchaus hohe Budgets aufweisen.

Nun arbeiten an solchen Filmen aber nicht nur „Amateure“, die sich ihren Weg erst noch bahnen wollen, sondern auch viele voll ausgebildete Menschen in technischen Berufen, wie Beleuchter, Kameraassistenten, Sounddesigner, usw. Auch hierfür wird nichts gezahlt. Diese Produktionen tragen damit zu einem extrem prekären Arbeitsmarkt bei, der sowieso schon von fehlender

Solidarität und Lohndumping geprägt ist. Für all das gibt es außer im besten Fall einer kurzen Erwähnung bei der Teampremiere auch keine Wertschätzung. Wozu das also alles? Um ein System zu füttern, das darauf ausgelegt ist, eine endlose Reihe von cringen Comedys oder bedauerliche Historienfilme zwischen drittem Reich und Mauerfall zu produzieren, am Leben zu halten?

Die Lösung ist, so paradox es klingt: Macht eigene Filme. Wenn niemand Geld zahlen kann, ist es im Endeffekt ein Wettbewerb der Ideen. Equipment zu bekommen ist nicht schwer, Verleihe geben Rabatte und ihr könnt euch mit anderen zusammentun oder, bei Freunden etwas leihen. Zur Not nehmt euer Handy und dreht einen abgefahrenen Found-Footage-Horror-Film oder eine Mockumentary.

Und hier ist die Stelle, an der ich Mut machen will. Setzt auf das Genre. Der deutsche Film produziert Unmengen von Indie-Dramen, das belegen die Programme von Ophüls und Berlinale, von jedem kleinen Kurzfilmfestival, in denen die trivialsten Momente des Lebens mit hohem Aufwand stilisiert und Unmengen von Traumata verarbeitet werden müssen. In den unzähligen Drehbüchern, die ich im Lektorat beim Kleinen Fernsehspiel gelesen habe, ist meistens eine politische Idee oder ein gesellschaftlicher Missstand wichtiger als die Story. Ideology over Substance und over Style sowieso.

Macht etwas anderes. Es gibt noch Platz. Dreht ein Roadmovie in der Uckermark oder einen Noir in eurer Eckkneipe. Das System ist ausbeuterisch, also schließt euch zusammen in Kollektive und dreht Filme, denen man den Spaß ansieht, wechselt die Positionen und Gewerke, dann lernen alle. Denkt in der Weiterverbreitung in anderen Kategorien als immer nur Festivals. Und natürlich kann dies keine mehrjährige Filmbildung mit Kontakten in die Industrie ersetzen. Aber es gibt unendliches Potenzial außerhalb der immergleichen Stoffe. Setzt einen Gegenpol. Man sollte nicht immer auf Werner Herzog hören, aber werdet Türsteher, Schweißer oder Bauer für ein paar Wochen und dreht mit der Kohle einen Film. Dann habt ihr auch mehr zu erzählen.

Wieso sollte man den Unterbau eines Systems mittragen, das darauf ausgelegt ist, den Modus des deutschen Filmes der Gegenwart zu reproduzieren. Filme, die man im besten Fall mit einem Achselzucken und im schlimmsten Fall mit Ungläubigkeit quittiert.

Trommelt eure Freunde zusammen, und auch, wenn das alles nicht so professionell aussieht, macht es trotzdem. Der unhaltbare Status Quo muss nicht akzeptiert werden. Habt den Mut und macht es anders. ■

DIE UTOPIE BERLIN

(M)ein Blick auf die
Berliner Filmwelt 2025

KARLA FRÖHLICH

Gibt es einen besseren Standort, um die Entwicklung des deutschen Films zu verfolgen, als Berlin? In der (Film)hauptstadt Deutschlands vergeht kaum eine Woche, in der kein Special Screening, kaum ein Monat, an dem kein Filmfestival stattfindet.

Kein Wunder, dass es jedes Jahr trotz exorbitanter Mietpreise zahlreiche filmhungrige Menschen aus der Provinz in die Stadt treibt, in der Hoffnung, Teil dieser Welt zu werden. Schnell kann man dabei in einen Sog aus neuen Eindrücken und Angeboten geraten. So verlief auch mein erstes Jahr als Studentin, deren filmische Sozialisation hauptsächlich über Videotheken, Internet und das örtliche Astor-Kino erfolgte, zwischen Uni-Sichtungen und Kino wie im Zeitraffer. Ich hielt also die Augen auf und sammelte einen Berg aus Skizzen, Beobachtungen und Behauptungen in meiner Notes-App an.

Anders als im Rest Deutschlands üblich wird Kino hier das ganze Jahr über als Event zelebriert. Sei es eine Sauna, die zur Finnlandwoche im Babylon aufgebaut wird, Screenings als Dating Events, Online Magazine und Filmclubs: die Konkurrenz ist groß, der Kreativität sind keine Grenzen gesetzt, um Communities von Social Media ins analoge Leben zu bewegen. Sie wollen Orte des Austausches bieten, schließlich gilt Networking als Basis des Erfolgs. Auch auf Filmfestivals wird mit diverser Begleitprogramm und Workshops versucht, das Image der elitären Filmbranche zu dekonstruieren – Schlagwörtern wie „awareness“ und „diversity“ begegne ich überall. Die Vision: Filmhochschulabschluss und Geld sollen nicht der einzige Zugang zur Filmwelt bleiben. Dabei zeichnen sich heute schon Amateurproduktionen durch erstaunliche Professionalität aus, was durchaus paradox erscheinen kann.

Möglicherweise führt dies zu einem Wandel der Funktion von Filmen, denke ich dabei während ich von Film zu Film springe: ähnlich wie im frühen Film und 1960er Jahre sehen technische Erkundung des Mediums und (Selbst)Repräsentation statt Unterhaltung an neuer Bedeutung gewinnen. Wenn jeder seine eigene Geschichte erzählen, verarbeiten und vermarkten kann, ergeben sich Themen und Stile des Films aus der Erfahrungswelt der Menschen heraus statt am Reißbrett. So können sich auch zunehmend zuvor in der Filmwelt marginalisierte Perspektiven Sichtbarkeit verschaffen. Neben Dauerbrennern wie der Kommunikationsunfähigkeit und ironischer Selbstkritik des Spießbürgertums (die beispielsweise in *SEESTRAßE* (2025) von Jannick Mioducki und *Maj-Britt Klenke* oder *LA PASSERELLA DI AMELIE* (2025) von Jan Koslowski Berliner Lebens- und Liebesverhältnisse aufgreifen).

Andererseits stelle ich auch die Verarbeitung von Traumata, Familie, und Exil als weitere beliebte Themen fest. So entführt die lichtdurchflutete Puppenwelt in *RECORDARI* (2025) von Carolina Cruz in eine Kindheit in

der chilenischen Militärdiktatur, während der aus Russland stammende Künstler Maksim Avdeev in *MONUMENT* (2025) mithilfe privaten Videomaterials die Beziehung des Verhältnis von Queerness und Familie aus dem Exil heraus befragt. Nicht nur in diesen Filmen beobachte ich einen Trend zur Subjektivität, der sich auch in der Filmsprache spiegelt. Statt auf klassische Spannungsdramaturgie scheinen viele auf Atmosphäre, Licht, Farbe, langsames Erzählen und Close-Ups der Figuren zu setzen, um sich deren Erfahrungsräumen zu öffnen. Auch Filme wie *BRUDERLIEBE* (2023) von Arthur Henning, der mit konventionen sprengenden Form der Zuneigung spielt oder der die zwischen Berlin und Argentinien changierende *UN TORO LLAMA* (2024) von Nelson Algomeda lassen dabei viel Raum für (familiäre) Konflikte und nuanciertes Schauspiel. Auch das Potential digitaler Techniken als Gestaltungsmittel wird zunehmend genutzt: so erhalten in *SÖDER* (2024) von Raoul Bruck Internetkultur und Memes endlich Einzug in die filmische Welt, während *FRAGMENTS* (2024) von Andreas Dürr mit Technik der 3D-Animation experimentiert. Eindrücke wie diese lassen mir die Berliner Filmwelt als utopischen Raum erscheinen, in dem Grenzen zwischen virtueller und analoger Welt, Zuschauer und Filmschaffenden, Nationen und Kulturen aufgelöst werden können.



Foto: PREVYOU Kurzfilmfestival / Jonathan Gäföler

Wer Filme liebt, versteht sich meistens auch aufs Träumen. Doch muss ich mich erinnern, dass dabei der Blick auf die Realität nicht verloren gehen darf: fraglich, inwieweit sich der schließlich immer konservativen Mainstream(film) von solchen Tendenzen beeinflussen wird. So lassen sich auch die Kürzungen des Senats in Kultur und Forschung als bewusstes Zeichen eines politischen Gegentrends lesen. Wenn Bildung und Kultur als Räume der Kritik das erste sind, denen Handlungsmacht entzogen wird, wenn Berlin als kulturelles Aushängeschild Deutschlands seinen Status als Sehnsuchtsort der Kreativität verliert, ist das eine Kampfansage. Wenn sich der Zeitgeist wendet, wendet sich auch die Förderung. Es bleibt ein zwiespältiges Gefühl.

Was folgt? Sich nicht in Kommerzialisierung oder Identitätsfragen zu verlieren – vielmehr gilt es, die Ansätze, Film kollektiv zu denken, die in Berlin so zahlreich vorhanden sind, auszubauen. Was an der Utopie bleibt, ist das, was wir daraus machen. Die nächsten Festivals stehen bereits vor der Tür. Ich begeben mich wieder in den Sog der Stadt und ihrer Events, ohne mich verschlingen zu lassen, sammeln Notizen machen, halten Augen und Ohren offen lassen, weitermachen. ■

POSTER

Du bist neu in Berlin oder möchtest die Stadt mit völlig anderen Augen sehen? Dann folge der Einladung der CINEMATE zum ultimativen Berliner Filmspaziergang! Bei all den möglichen Unternehmungen und Highlights kann man zwar schnell den Überblick verlieren, aber zum Glück haben wir ein paar Filme am Start, die nicht nur auf der Leinwand, sondern auch als echte City-Guides überzeugen!

BERLINER FILM SPAZIER GANG

CLARA TAYSEN
MAX HAMM

LEGENDE

 = Kino
 = Videothek

© CINEMATE 2025

UNDINE (2020) NIKOLAIVIERTEL

Fühlst du dich manchmal aus der Zeit gefallen? Du bist anders als all die Berliner Durchschnittstechnotänzer und interessierst dich für mittelalterliche Stadtgeschichte und den verlorenen Mythos in der Moderne? Dann mach doch mal einen Ausflug ins **Nikolaiviertel**! **UNDINE** macht es vor, Berliner Stadtgeschichte kann ganz schön betörend sein. Berlins alter Stadtkern bildet einen kleinen Ruhepol unweit des Alexanderplatzes und dessen unaussprechlich grottiger Hässlichkeit und vermag es mit kleinen, verschlafenen Gässchen, putzig restaurierten Häuschen und einer coolen Drachenstatue zu faszinieren. Mit noch mehr Architekturgeschichte überzeugt das **Museum Berliner Stadt-Modelle im Märkischen Viertel**, in dem auch Undine einst fachkundig referierte. Doch so unerwartet märchenhaft-mythisch Berlin dir nun auch erscheinen mag: Tauche bitte nicht nach Wassernixen in der Spree!

Tipp: Berliner Stadt-Modelle, Am Köllnischen Park 3, 10179

VICTORIA (2015) FRIEDRICHSTRASSE

Du willst die Nacht durchmachen, also wirklich ohne Schnitt und Unterbrechung? Dann ist die **Friedrichstraße** wohl nicht die offensichtlichste Adresse, aber das kann ja noch werden! **VICTORIA** musste den dort gezeigten Club zwar erst künstlich ins Leben rufen, aber so zentral wie du hier startest, stehen dir nach deiner Feierabendmate eigentlich alle Türen Berlins offen! Wir ignorieren an dieser Stelle mal die shady Tourmeile am Checkpoint Charlie und pilgern gen Norden, wo **Dussmann**, der Tempel der Berliner Kulturkaufhäuser, seine Pforten wochentags sogar bis Mitternacht offen hält. Ist dir danach noch so richtig nach Feiern zu Mute erwartet dich eine Plansequenz später im **KitKat** eine Kulturparty der ganz anderen Art: beste Voraussetzungen für eine legendäre Nacht!!

Tipp: Dussmann – das KulturKaufhaus, Friedrichstraße 90, 10117 Berlin

OH, BOY (2012) PRENZLAUER BERG

20-something und keinen Plan? Im Spielplatz- und kastanienbaumgesäumten Szene-Kiez **Prenzlauer Berg** ist das Glas Hafermilch-cappuccino trotzdem halb voll. Hast du es nach gefühlt zehn Straßenüberquerungen, etwa 7 Autospuren, 3 killerwütigen Trams, zig Radfahrern und den Touristenvölkerwanderungen auf ihrem Weg zum Karaokemann im Mauerpark endlich über die Eberswalder Straße geschafft, beginnt für dich vielleicht ein ähnlich stilvoller Quarterlife-Crisis Tag, wie ihn Jan Ole Gerster in **Oh Boy** verewigt hat. Wer will schon Jura studieren, wenn man in ästhetischen schwarz-weiß Bildern über die **Oderberger Straße** schlurft und dort vielleicht sogar Tom Schilling begegnen kann?

Tipp: Kapitalist (Café), Oderberger Straße 2, 10435 Berlin

POSESSION (1981) PLATZ DER LUFTBRÜCKE

Hast du auch manchmal Stress beim Einkaufen oder in deiner Beziehung und möchtest einfach mal alles rauslassen? Dann bockst nichts so sehr wie ein unmittelbarer Tanzanfall in der Berliner Öffentlichkeit. Dort kannst du eh ausflippen, wie du willst, die Berliner juckt das nicht – vorgemacht hat es Isabelle Adjani in **POSESSION**. Du möchtest ihre Einladung zum dämonischen Dance-Battle annehmen? Dann ab mit dir zum **Platz der Luftbrücke** und zeig Berlin deine gruseligsten Moves! Im Anschluss an deine scary Lockerungsübungen kannst du natürlich auf dem nahegelegenen Tempelhofer Feld direkt ein paar weitere manische Runden drehen und dich dort noch so richtig auxexorzieren!

Tipp: Tempelhofer Feld, Tempelhofer Damm 59, 12101, Nebeneingang Paradestraße

B-MOVIE: LUST & SOUND (2015) SCHÖNEBERG, KREUZBERG

Deine Plattensammlung ist dein wertvollster Besitz und du könntest stundenlang darüber schwärmen, wie David Bowie, Nick Cave und Malaria! Berlin erst so richtig zum Klingen gebracht haben? Dann ist die **CINEMATE** vielleicht endlich in die Hände eines Boomers geraten (an dieser Stelle, danke für Ihr Interesse und bitte geben Sie uns Geld!) oder dir geht es ähnlich wie dem ominös-umtriebigen Wahlberliner Mark Reeder, der dir die Subkultur des Westberlins der 80er in der Essaydoku **B-Movie: Lust & Sound** näher bringt. Viele der dort erwähnten Szene-Orte sind zwar inzwischen verschwunden, aber nach wie vor lohnt sich eine Spurensuche. Im heute eher gemütlichen **Schöneberg** findet man nach wie vor das **Café M**, die damalige Stammbare von Nick Cave, Blixa Bargeld und wie sie sonst noch alle heißen. Und auch unweit entfernt können echte "Helden" zwischen grauen Häuserfassaden noch David Bowies alte Wohnung oder das ein oder andere Plattengold im Dodo Beach Record Store entdecken.

Tipp: Café M, Goltzstraße 33, 10781 Berlin

DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987) BERLINER MAUER

Fühlst du dich manchmal aus der Zeit gefallen? Du bist anders als die Berliner Durchschnitts... Stopp, das hatten wir doch schon! Aber im Ernst: Wim Wenders ist einfach unerreichbar, wenn es um die Inszenierung des verlorenen Träumens in deutschen Großstädten geht. Und in kaum einer anderen Stadt wurde wohl einmal so zerbrochen geträumt wie im damals geteilten Berlin. **DER HIMMEL ÜBER BERLIN** hat die Tristesse, aber auch Faszination dieser bewegten Zeit jedenfalls in zahlreichen melancholisch-poetischen Bildern prägnant in Szene gesetzt: Kultur und Wissensgeschichte in der **Berliner Staatsbibliothek**, Konflikt und Kälte an der **Berliner Mauer am Potsdamer Platz**, Eskapismus und Zauber auf dem Trapez und ein angetrunkener Barabend mit Nick Cave (schon wieder). Ob du im heutigen Berlin nun Engel vergangener Zeiten flüstern hörst oder die Leute um dich herum einfach Selbstgespräche führen, sei mal dahingestellt. Denn Berlins Geschichte(n) bewegt und betrifft uns nach wie vor und erzählt sie all denen, die zuhören.

Tipp: Gedenkstätte Berliner Mauer, Bernauer Straße 111, 13355 Berlin

KEVIN GAWLIK

Von verbrannten Büchern und flammender Liebe zum Film

INTERVIEW MIT RUDOLF THOME

An einem sonnigen Mai-Nachmittag lädt mich Rudolf zum Interview auf seinen Bauernhof in Brandenburg ein. Nach einer einstündigen, idyllischen Autofahrt begrüßt er mich durchs Fenster mit der freudigen Botschaft, dass sein aktuelles Drehbuch verfilmt wird. Sein sage und schreibe 35. Film (!) in 60 Jahren Filmschaffen. Woher ein solch unerschöpflicher Antrieb kommt und wie man als junge*r Filmemacher*in in die Umsetzung kommt, erfährt ihr in diesem Interview.

Rudolf, gibt es eine einschneidende filmische Erfahrung, die dich zum Filmemachen bewegt hat?

In Paris habe ich damals LETZTES JAHR IN MARIENBAD (1961) gesehen. Gleichzeitig habe ich in einem Kiosk an der Champs-Élysées zum ersten Mal in meinem Leben eine Filmzeitschrift entdeckt. Diese enthielt ein Interview mit dem Drehbuchautor des Films, Robbe-Grillet, und dem Regisseur Resnais. Ich wusste bis dato nicht, dass es so etwas gibt – Filmzeitschriften. Den Film habe ich dann viermal hintereinander gesehen. Damals konnte man im Kino sitzen bleiben – das funktionierte. Im Anschluss habe ich das Interview gelesen und habe mir gedacht: Das ist doch eigentlich das, was ich machen möchte – Filme.

Du kommst eigentlich aus der Literatur und hast Germanistik studiert – wie kam der Übergang zum Film zustande?

Robbe-Grillet war mir als Autor bekannt. Für mich passierte der Übergang vom Schreiben zum Drehen mit LETZTES JAHR IN MARIENBAD – daher kam die Faszination! Ich habe gemerkt, dass Film das ist, was ich am besten kann. Ich verstehe die Technik des Films und das Produzieren kam automatisch, weil ich mein eigenes Geld genommen habe. Einen konkreten Einstieg fand ich dann als Produktionsleiter bei den Kurzfilmen von Klaus Lemke.

Hast du dich selbst einmal am Schreiben von Literatur versucht?

Als Abiturient habe ich Gedichte und einen Roman geschrieben. Diesen habe ich dann allerdings verbrannt – ich dachte mir, dass sei besser so. Kurze Zeit später kam dann auch schon der beschriebene Ausflug nach Paris, der mich zum Film führte.

Bevor du Filme gemacht hast, warst du als Filmkritiker tätig. Wie ist das passiert?

In Bonn habe ich meine ersten Filmkritiken geschrieben, aber dann bin ich mit meiner Frau nach München gezogen. In München kam ich dann zum Magazin „Filmkritik“ und fokussierte mich auf soziologische Filmkritik. Als dann die Zeitschrift „Film“ erschien, wurde ich von ihnen angeworben. Mein späterer Drehbuchautor Max Zihlmann war dort ebenfalls als Autor beschäftigt und wir lernten uns kennen. Als wir anschließend den späteren

Regisseur Klaus Lemke kennenlernten, haben wir den ersten Kurzfilm gemacht. Lemke war damals Regieassistent in Düsseldorf am Theater und verstand etwas von Schauspielerführung. Max hat die Kamera gemacht und ich war für die Technik zuständig.

Wie seid ihr daraufhin an die Mittel zur Umsetzung gekommen?

Damals habe ich mir eine Super-8-Kamera gekauft. Nach einer Weile sagte Lemke jedoch: „Komm, wir machen das jetzt richtig und professionell mit einer 16-Millimeter-Kamera.“ Am Anfang bekam ich die auch, weil ich an der Münchner Filmschule eingeschrieben war – zusammen mit Werner Herzog unter anderem. Als wir dann immer häufiger Equipment benötigten, waren die Sachen, die wir haben wollten, immer verliehen. Das hat keinen Sinn mehr gemacht. Wir kamen zu dem Entschluss, die Technik bei einem Geräteverleih zu mieten und es selbst zu bezahlen. Ansonsten mussten wir immer drei bis vier Wochen warten. Damit waren wir auf einmal professionell und der Film ist auf 16-Millimeter gedreht worden. Der Verleih Atlas Film hat ihn dann später sogar auf 35-Millimeter aufgeblasen und die Kosten dafür übernommen.

Wie kam es schließlich zu deinen eigenen Filmen?

Ich habe meinen ersten Kurzfilm mit Geld gedreht, das ich von meiner Mutter geerbt hatte. Die Schauspieler*innen haben wir uns von Agenturen genommen oder auf der Straße angesprochen. Nach drei weiteren Kurzfilmen hat Max Zihlmann das Drehbuch zu SUPERGIRL (1971) geschrieben, das allerdings erst später verfilmt wurde. Wir haben abends immer zusammengesessen und unsere Ideen dazu ausgetauscht. Wir hatten durch den Kontakt zu Lemke bereits einen Verleih auf unserer Seite. Dieser hatte den Film wiederum an 200 Kinos vermietet. Dann hat sich der Verleih das Drehbuch ganz durchgelesen und uns eine Absage erteilt. Es war ein Film, der in der Zukunft spielt, besetzt mit regulären Menschen, ohne Kostüme und Make-up. Sowas funktioniert nicht, sagten sie. Also wurde aus unserem Versuch nichts, aber ich war zumindest einmal im Geschäft.

Wie ging es dann weiter?

Ich habe dann als ersten Spielfilm DETEKTIVE (1969) gedreht und hatte das Glück, von einem Produzenten das Geld zu bekommen. Bei einem Screening des Films war ein weiterer Produzent im Publikum, mit dem ich anschließend ROTE SONNE (1971) verwirklichte.

Gibt es besondere Erinnerungen, die du mit deinen ersten Filmen verbindest?

Mein Produzent hat bei ROTE SONNE zur Bedingung gemacht, dass ich das Modell Uschi Obermaier und Schauspieler Marquard Böhm gewinne. Uschi war zu der Zeit in der Kommune 1 in Berlin. Folglich musste ich mit der Kommune verhandeln. Ich habe mit 5.000 Mark angefangen, erhöhte dann auf 10.000 und bei 15.000 erhielt ich

die Zusage der Kommune. Uschi war fabelhaft. Sie war keine Schauspielerin, aber wenn sie sich bewegte, genauso wie Marquardt, dann war das Kino! Die Eleganz des Bewegens. und das Charisma – beide hatten das.

Worauf legst du bei der Inszenierung deiner Filme am meisten Wert?

Die Schauspieler. Das ist das Wichtigste. Das Drehbuch? Nicht unbedingt. Ich bin der Meinung, wenn ich das Drehbuch geschrieben habe, können die Schauspieler damit machen, was sie wollen. Sie können improvisieren, etwas anders machen, was auch immer. Zusätzlich sind die Drehorte ganz wichtig. Mit das Liebste, was ich tue, ist, mit meinem Team die einzelnen möglichen Drehorte zu besuchen. Das Drehbuch habe ich dann meistens längst schon wieder vergessen. Mein Team frage ich dann immer: „Was drehen wir denn hier? Was muss da passieren?“

Deine Filme sind generell von einer unglaublichen Leichtigkeit umgeben. Woher kommt das?

Der deutsche Rohmer, mein Abzeichen [schmunzelt]. Rohmer war am Anfang allerdings gar nicht mein Ding. Ich bin erst bei DIE FRAU DES FLIEGERS (1981) auf ihn gekommen. Der Haupteinfluss ist Godard. Wenn ich aus einem neuen Godard-Film rauskam, habe ich immer gedacht: „Oh Gott, sowas wirst du nie machen können. So etwas Tolles.“ Und zuletzt Jean Marie Straub. Das war der Gott des Kinos. Und er war von meinem ersten Kurzfilm an dabei. Genauso wie seine Frau Danièle Huillet. Sie hat meinen letzten Kurzfilm JANE ERSCHIEßT JOHN [...] (1968) sogar geschnitten.

Wie ist deine Meinung zum zeitgenössischen Kino?

Ich kenne das zeitgenössische Kino nicht mehr, außer Hong Sang-soo. Den verfolge ich genau. Er erinnert mich ein bisschen an Godard. Die Freiheit des Erzählens fasziniert mich jedes Mal bei ihm.

Wie bei den genannten Regisseuren, gibt es auch in deinen Filmen viele Alltagsmomente – Welche Faszination übt der Alltag auf dich aus?

Ich zeige das Leben. Das Leben besteht aus [lacht] Schlafen... Essen... Sex... Das sind die Dinge, die man tut – mehr oder weniger die ganze Zeit. Und diese müssen schließlich im Film sein. Das hat bei meinen Kurzfilmen angefangen. Wenn in DIE VERSÖHNUNG (1965) gefrüh-

stückt wird, dann ist jede Winzigkeit, jede kleine Bewegung wichtig!

In einem Essay über dich als Filmkritiker las ich, dass Film für dich die „subjektive Begegnung mit dem Kunstwerk“ ist. Welche Rolle nimmt für dich als Filmemacher der Film ein? Ist er mehr Kunstform, gesellschaftlich-soziales Ausdrucksmittel, persönliches Sprachrohr oder gar der kreative Entstehungsprozess?

Kunstwerk... Eindeutig! Gesellschaftliches Sprachrohr? Überhaupt nicht.

Gerade angehende Filmemacher*innen verfallen oft dem Drang zur Perfektion. Wie ist deine Einstellung dazu?

Den habe ich nicht. Überhaupt nicht. Beim Drehbuchschreiben nehme ich mir immer 28 Tage. Zehn Tage für Notizen, dann schreibe ich und am 28. Tag bin ich fertig. Dann habe ich es immer der Produktion geschickt, und sie haben es umgesetzt.

Findest du, dass demnach Struktur und Disziplin genauso wichtig sind?

Na ja, ich muss mich ja selbst unter Druck setzen. Das hilft. Bei meinem jetzigen Drehbuch war ich zum ersten Mal nicht zufrieden, weil vier Leute es gelesen haben und ihre Reaktionen nicht so toll waren. Daraufhin habe ich mir nochmal einen Rahmen von 14 Tagen gesetzt und habe es jeden Tag ein bisschen überarbeitet.

Gibt es zum Abschluss etwas, das du uns mit auf den Weg geben möchtest?

Was ich schon oft gesagt habe, ist: „Was braucht Deutschland, damit es wieder gescheite Filme gibt?“ Filmzeitschriften! Nicht nur „Filmecho/Filmwoche“, den katholischen „Filmdienst“ und die evangelische „epd-Film“, sondern richtige Filmzeitschriften! Die einzigen, die es da gibt, sind „cargo“ und „Revolver“. Für solche bin ich sehr offen und habe auch damals das Interview mit der „cargo“ gemacht. ■

Nach diesen wunderbaren Schlussworten erhalte ich übrigens noch eine Führung durch den riesigen Garten von Rudolf. Genauso leidenschaftlich wie er über den Film spricht, erzählt er mir nun von Bäumen, Sträuchern, dem Mond und seiner Gartenroutine. Es ist in der Tat ein ganz besonderer Fleck Natur hier in Brandenburg, behütet von einem besonderen Filmemacher.



ROTE SONNE © Moana-Film GmbH

#SCHWARZE SCHAFE

DANA FUREMA

Kennt ihr noch diesen Kultfilm? SCHWARZE SCHAFE (2006)? Nee? Ich auch nicht. Aber keine Sorge, es gibt jetzt eine Fortsetzung und sie ist zum Heulen. Ein richtiges Trauerspiel. Oliver Rihs #SCHWARZESCHAFE (2025) hat mir eines der schlimmsten, wenn nicht das schlimmste Kinoerlebnis meines Lebens bereitet. Eine Satire soll das sein, eine sogenannte schwarze Komödie (you know what that means, ladies!). Eine Persiflage auf die Hauptstadt und einige ihrer typischen BewohnerInnen. Der Chef eines arabischen Clans, weiße Feministinnen, verpeilte Drogendealer, ein Münchner Green-Kapitalist. Diese werden mit einer Reihe gesellschaftspolitisch relevanter #Themen wie Klimawandel und institutionellem Rassismus konfrontiert.



#SCHWARZESCHAFE erzählt die Geschichte von fünf BerlinerInnen, die auf den ersten Blick keine direkte Verbindung zueinander haben. An einem heißen Sommertag treffen jedoch ihre Lebenslinien aufeinander und sie werden für kurze Zeit in einen komplizierten Zusammenhang verstrickt. Der Clan-Boss Omar (Yasin El-Farruk) versucht, von der existentiellen Angst seiner kleinen Tochter angetrieben, eine grüne Wende innerhalb seines Businesses einzuleiten. Den beiden Wohlstandsverwahrlosten Delphine (Jella Haase) und Fritz von Plettenburg (Frederick Lau) steht ein Drogentest bevor, um den weiteren Erhalt ihres Bürgergeldes zu sichern. Fritz versteckt in den Bienenkästen auf seinem Balkon Kokain, das eigentlich Omar gehört. Die Bienen lassen ihn nicht an das Koks, weil sie auf Speed sind. Die überforderte Öko-Mutti Charlotte (Jule Böwe) versucht eine Nintendo-Switch für ihren bratzigen Sohn zu klauen. Dort trifft sie auf Delphine, die versucht, ihre selbstgemachten "Gender-Puppen" zu verkaufen und Omar, der nach einem Geschenk für seine Tochter sucht. Nach einem Tumult verlassen Delphine und Charlotte den Laden flüchtig, nachdem sie den Ladenbesitzer mit einer Pistole bedroht und Omars Kreditkarte geklaut haben. Während die beiden die Luxusläden am KuDamm leerschnappen und sich Callboys ins Fünfsternehotel bestellen, begibt sich Charlottes Mann Peter (Milan Peschel) auf eine Sauftour. Er fischt nach einer invasiven Krebsart, die er zu nachhaltigen Krabbenbrötchen verarbeiten will, um diese auf dem von dem

reichen Münchner Investor verwalteten Green-Hub-Markt zu verkaufen. Auf diesem Markt nimmt der Film auch sein heiß ersehntes Ende: Die verstreuten und durcheinandergewürfelten Figuren finden wieder in ihren Paaren zueinander. Regen fällt auf den heißen Asphalt. Die Charaktere werden von der ewigen Hitze erlöst. Und das Publikum endlich vom Film. Hallelujah!

Trotz der renommierten Besetzung bleibt die schauspielerische Leistung auf einem beträchtlichen Niveau: Die Schauspielführung lässt, ebenso wie die Story, zu wünschen übrig. Es stellt sich unweigerlich die Frage, was die deutschen A-Lister wie Jella Haase, Katharina Thalbach (die lediglich als Erzählerinnenstimme präsent ist), oder Frederick Lau dazu verleitet hat, in dieser selbstfinanzierten Produktion mitzuspielen. Viel Kohle gab es sicherlich nicht!

Was vielleicht nach einem komplexen Ensemblefilm klingt, ist in Wirklichkeit ein höchst chaotisches, in die Länge gezogenes Werk. Die Charaktere, die uns präsentiert werden, sind als Satire gedacht, als Karikatur. Jedoch wird schnell klar, dass Oliver Rihs die Menschen, die er parodieren möchte, noch nie getroffen hat. Und wenn man keine Ahnung hat, labert man eben Scheiße. Die Charaktere sind nicht mehr als Klischees, abgeschrieben von einem Facebook-Rant eines selbsternannten alteingesessenen Berliners. Sie sind Fantasien eines mittelalten Mannes, der die gesellschaftspolitisch relevanten #Themen, über die gesprochen wird, nicht begreifen kann oder will. #Satire. Hauptsache Sexwitz. Die einzigen, die wirklich verarscht werden, sind wir, die ZuschauerInnen. Was ich sagen will: Wenn man sich über etwas oder jemanden lustig macht, sollte man wissen, wovon man redet. Zeigst du mit dem Finger, zeigen gleichzeitig drei Finger auf dich zurück. Wer nur in Klischees denken kann, erfüllt selbst ein Klischee. In seinem Versuch, die Gesellschaft zu entlarven, entlarvt sich Oliver Rihs selbst. Don't make me say it!

Mit den Nerven am Ende und einer deutlich geringeren Hoffnung an das deutsche Kino verlasse ich den Saal. So lang können also 93 Minuten sein. Ein Kinobesuch wie eine Ewigkeit. Oliver Rihs kennt weder die Stadt, in der er lebt, noch seine MitbürgerInnen. Bald kommt dann die #SchwarzeSchafe-Serie. Kein Witz. ■



ISLANDS

Vom falschen Paradies und wahren Ängsten

KEVIN GAWLIK

"No regrets", verlautet Protagonist Tom, nachdem er ausdruckslos auf sein Glas Bier starrt. Zwei ältere Touristen erzählen ihm, wie gerne sie doch für immer im Urlaub bleiben möchten und dass Tom die einzig richtige Entscheidung getroffen hat. Aber ist das Paradies aus Palmen und Strand wirklich das, was es scheint oder doch nur eine Flucht aus einem vorigen Leben und Ausdruck des Unvermögens, sich seinen Problemen zu stellen?

Dieser Frage geht Regisseur Jan Ole Gerster in seinem Film ISLANDS (2025) auf den Grund. Nach OH BOY (2012) und LARA (2019) schickt er damit seinen dritten Spielfilm ins Rennen, der als Special Gala auf der Berlinale Premiere feierte. Wie bei seinem fantastischen Debütfilm schrieb er auch hier wieder das Drehbuch und fungierte als Co-Produzent. In ISLANDS lebt Tennislehrer Tom (Sam Riley) in einem Urlaubsresort auf Fuerteventura und unterrichtet die dortigen Gäste. Mit Ankunft des englischen Paares Dave (Jack Farthing) und Anne (Stacy Martin) sowie deren Sohn verschiebt sich sein Fokus allmählich weg von seinem Job und hin zur Familie, wobei vor allem zwischen Anne und ihm eine mysteriöse Anziehung besteht. Als in einer Nacht plötzlich Dave verschwindet, stecken Anne und Tom inmitten einer Polizeiermittlung, die einige Geheimnisse offenlegt.

Das Leben von Tom verläuft in einer Zeitschleife. Der alltägliche Trott hat sich längst in die Urlaubsatmosphäre der Strandinsel eingeschlichen. Zuflucht und Trost findet er im Alkohol, in endlosen Partynächten und wechselnden Sexualpartnerinnen. Dabei ist um ihn herum alles in Bewegung. Die Clubbekanntschaft vom Vorabend verschwindet am nächsten Morgen wieder, das lokale Farm-Ehepaar kehrt zurück in ihre Heimat Marokko und selbst das Kamel, auf dem die Touristen reiten, bricht andauernd aus und sucht das Weite. Als Toms Aufmerksamkeit immer mehr vom englischen Pärchen eingenommen wird, scheint sich eine Art Mission für ihn aufzulegen. Er unterrichtet den Sohn, geht abends mit der Familie essen und zeigt ihnen am nächsten Tag die Insel – Sinn erschließt sich da, wo vorher Leere war.

Auffällig am Film ist jedoch das unterschwellige Brodeln – parallel zum benachbarten Vulkan auf Lanzarote. Die Mimik von Tom und Anne zeigt, dass es hier um mehr geht. Die Kamera arbeitet fast ausschließlich ohne Tiefenschärfe, sodass trotz wundervoller Kulisse der Fokus stets auf den Charakteren bleibt. Insgesamt geht es bei ISLANDS um das, was nicht ausgesprochen wird. Der Film unterstreicht dieses Konzept in seiner Bildsprache. Anstelle von Dialogen arbeitet Gerster mit Symbolen. Dabei führt nicht jedes in eine eindeutige Richtung – wie das Kamel, das durch die Wüste irrt. Die Mimik verrät mehr als das Wort. Analog zum Erkenntnisgewinn des Protagonisten erschließt sich dem Zuschauer die Thematik des Films. Auch wenn längst klar ist, worum es geht, fasst der Film dies nicht in Worte. Er adaptiert vielmehr das Gefühlsleben von Tom. So wie er nicht mit seinem Leben umzugehen vermag, findet die Erzählung keine klare Orientierung. Stattdessen erhalten wir Bilder, von zugeschlagenen Türen, die die Grenzen der Familie definieren und von Tennisaufschlägen, die eine unterdrückte Wut ausdrücken.

Die an den Film Noir angelehnte Musik von Dascha Dauenhauer trägt zur Erzeugung des Mysteriums bei. Es scheint, als würden wir uns nach dem Verschwinden in einer Art Thriller befinden. Polizeiermittlung, Verhöre, mehr und mehr Geheimnisse, und doch: Sobald wir uns der Fantasie des großen Mysteriums hingeben, folgt die ernüchternde Auflösung. Der Film widmet sich somit ganz dem Alltäglichen und befreit sich von jeglicher Überspitzung. Thematisch ist Gerster nah bei seinem Debüt OH BOY, wo das ziellose Umherstreuen mit Identitäts- und Sinnsuche einhergeht. Allerdings sind die Implikationen und Konsequenzen nach 13 Jahren in ISLANDS nun wesentlich drastischer.

Der Film schafft es, starke Gefühle im Zuschauer auszulösen. Er brilliert als Charakterporträt und sprengt touristische Traumvorstellungen. Ohnmacht umzingelt das vermeintliche Paradies, bis allein ein schwermütiges Gefühl in der Endszene zurückbleibt. Wie der Titel ISLANDS (Plural) bereits vorwegnimmt, ist die Flucht der Problembewältigungsmechanismus des Protagonisten, den er womöglich nie abzulegen vermag. ■

PAUL MESCAL

Manic Pixie Dream Boy

CARLO BÄHR

Man könnte sagen, Irland erlebe gerade einen kulturellen Moment. Bands wie *Kneecap* oder *Fontaines D.C.* prangern auf der Spitze von Festival Lineups und auch auf der Kinoleinwand ist die Insel geradezu überrepräsentiert. Neben Hollywood-Superstars wie Cillian Murphy oder Colin Farrell finden sich dort Millennial-Sternchen. Man denke an Saoirse Ronan oder Barry Keoghan.

Natürlich darf einer auf so einer Liste nicht fehlen: Er hat die traurigsten Augen und die saftigsten Schenkel – *Paul Mescal*. Bekanntheit erlangte er durch seine Darstellung des emotionalen Außenseiters Connell in der Serienfassung von Sally Rooney's *NORMAL PEOPLE* (2020). Eine Oscar-Nominierung und eine Titelrolle in Ridley Scotts *GLADIATOR II* (2024) später ist Paul in der aktuellen Filmlandschaft sicher angekommen.

Gerade traurigen Charakteren scheint er mit einer Einfachheit authentische Tiefe zu verleihen. Die Autorenschaft würde lügen, wenn sie behaupten würde, seine Darstellung eines alleinerziehenden Vaters im Sommerurlaub habe das Publikum von *AFTERSUN* (2022) nicht zu



Tränen gerührt. Auch die glaubwürdige Beziehung mit Landsmann Andrew Scott in *ALL OF US STRANGERS* (2023) ließ Fans des melancholischen Kinos auf ihre Kosten kommen.

Im Zeitalter des Influencer-Kults fällt Pauls ausgesetzte Social Media Präsenz auf – fast eine ohrenbetäubende Stille. Auch in mittlerweile obligatorischen Auftritten bei *Hot-Ones* oder *GO 10 Essentials* hält er eine professionelle, aber herzliche Distanz aufrecht. Ein stiller Appell an acht-samen Medienkonsum? Das Publikum liebt einen Mindful King.

Doch der Paparazzi-Apparat kennt keinen Digital Detox. Geringe Screen Time hält Klatsch und Tratsch nicht auf und auch über Irlands Golden Boy kursieren ein paar dubiose Geschichten. (Ohne hier unbewiesene Gerüchte zu reproduzieren, sei der Komik halber erwähnt, Paul soll wohl am Morgen nach One-Night-Stands auf Spaziergängen wortlos von seinen Begleitungen wegrennen.)

Um alle Seiten des Phänomens Paul Mescal darzustellen, muss auch auf Kritik an seiner Rollenwahl hingewiesen werden. Die oben genannte Darstellung des römischen Kämpfers hielten Fans seiner Indie-Anfänge und Leidensgenossen des Sequel-Fatigues für nicht mehr als ein Cash Grab. Auch die ein oder andere Rolle in gefloppten – wenn auch künstlerisch ambitionierten – Filmen spielten Skeptikern in die Hände. Sein jüngster Film *THE HISTORY OF SOUND* (2025) wurde nach der Cannes-Premiere online unvoreilhaft bewertet und scheint nicht sein nächster Meilenstein zu sein.

Dennoch schafft es Paul weiterhin als Konstante im Zeitgeist verankert zu bleiben und man möge nur spekulieren, welche Regie-Stars ihn als nächstes in Erwägung ziehen. Seine traurigen Augen und Signature Short-Shorts werden uns wohl auch in Zukunft verzaubern. ■

DANIEL GISKE

KAMPF DER TITANEN: WERNER HERZOG VS. KLAUS KINSKI

Alles und jeder ist bereit: Die Leute johlen, Tipico freut sich heftig über Umsatz, und sogar die Kommentatoren-Koryphäe Bela Réthy ist extra aus dem Ruhestand zurückgekommen (wollen wir nur hoffen, dass er auch weiß, dass es ein Boxkampf und kein Fußballspiel ist).

Und schon betritt auch Kinski die Bühne. Aber was heißt hier "betreten"? Er stürmt wie ein Derwisch dem Ring entgegen, mährt einen Fan, der ihn anscheinend falsch angeschaut hat, um und brüllt dem Schiedsrichter, der ihn vergeblich versucht, zu beruhigen, entgegen:

"JA DANN MACH DOCH DEINEN SCHEISS, DU DUMME SAU! ICH VERPASS DIR GLEICH EINE IN DIE FRESSE, DU GEISTESKRANKER!!!"

Ein sichtlich fassungsloser Béla Réthy kommentiert dies mit den Worten: "Aus welchem Affengehege haben sie

den denn rausgelassen?" Die Zuschauerreaktionen sind ein einziges Spektrum: Vom frenetischen Jubel bis hin zum wutentbrannten Buhen ist alles dabei. Über mangelnde Stimmung braucht man sich nun wirklich nicht zu beklagen.

Dabei merkt niemand so wirklich, dass Herzog den Ring bereits betreten (oder eher beschlichen) hat. Er steht ausdruckslos in seiner Ecke und mustert Kinski mit einer Eindringlichkeit, als würde er ihm in die Seele starren. Irgendwie hat sich auch ein Reporter zum Ring durchgeschlichen und fragt nun Herzog, wie er sich denn fühle. Herzog antwortet lediglich mit einer geradezu beängstigenden Monotonie: "The audience is not cheering. They are not experiencing joy. They are screaming in agony."

Aber jetzt geht es endlich los. Der Gong ist ertönt und schon stürmt Kinski auf Herzog zu. Noch ehe Kinski aber

PRESENCE

ODER: DER GEIST IN DER MASCHINE

TIM CSERNY

Nicht viele Filme haben ihre Geschichte strikt aus der Perspektive einer einzelnen Figur erzählt. Die Versuche lassen sich an einer Hand abzählen. Nach Filmen wie beispielsweise *LADY IN THE LAKE* (1946), *ENTER THE VOID* (2009) oder jüngst *NICKEL BOYS* (2024) lässt sich nun mit Steven Soderberghs *PRESENCE* (2024) ein weiterer Film dieser Liste hinzufügen. Und Soderbergh wäre nicht Soderbergh, wenn er hierbei nicht noch einmal einen ganz eigenen Zugang finden würde. Bei *Presence*, der Titel deutet es schon an, handelt es sich um einen Geisterfilm. Das Publikum erlebt ihn aus Perspektive der titelgebenden Präsenz.

Das erschließt sich aber nicht unmittelbar. Der Film beginnt mit einer langen Plansequenz, einem Schweben durch die Räume eines unbewohnten Hauses. Erst als die Kamera in der nächsten Szene durchs Fenster schaut, die Treppe hinunter eilt, aber von der eintreffenden Maklerin und der daraufhin ankommenden Familie anscheinend nicht wahrgenommen wird, verdeutlicht sich langsam: diese Kamerabewegungen sind Point-of-View-Shots eines Geistes. Mit Einzug der Familie scheint sich der Geist insbesondere für die Tochter Chloe zu interessieren. Nicht nur 'wohnt' er im begehrenbaren Kleiderschrank der Jugendlichen, er versucht, Kontakt aufzunehmen und Chloe scheint die einzige zu sein, die spürt, dass in dem Haus ein weiterer Mitbewohner zugegen ist. Oder vielmehr: eine Mitbewohnerin. Denn Chloe vermutet, dass es sich um den Geist ihrer erst vor kurzem verstorbenen Freundin Nadia handeln könnte. Und die hat – klassische Trope eines Geisterfilms – tatsächlich noch Unfinished Business.

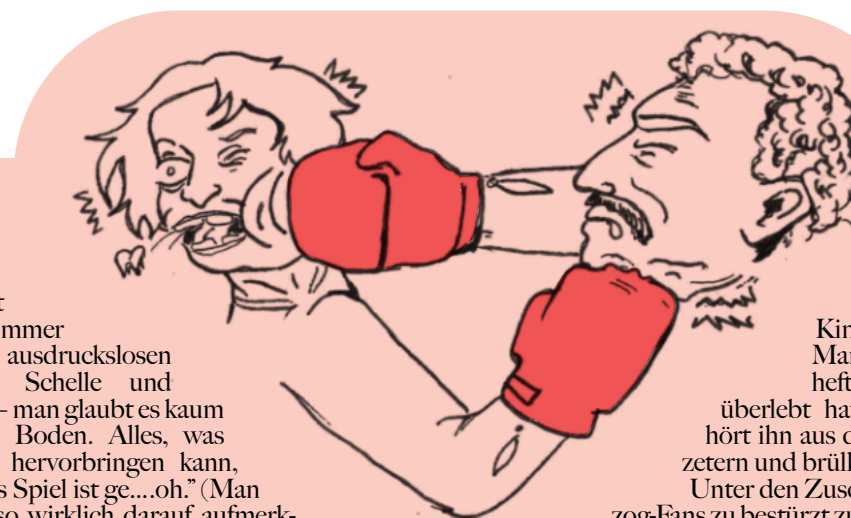
Auch wenn der Geist zum Ende hin nicht nur in die Welt der Familie eingreift oder sich auf der Tonspur bemerkbar macht, sondern auch Bildstörungen verursacht und damit seine Präsenz für das Publikum gleichsam verdoppelt, ist die Inszenierung eher zurückgenommen und melancholisch. Wer einen klassischen Geisterfilm voller Jump Scares erwartet, wird eher enttäuscht werden. Der

Horror, der sich hier entfaltet, entwickelt sich mehr auf Seite der Lebenden: etwa in Form einer dysfunktionalen Familie, von der immer unklarer wird, was sie noch zusammenhält oder in Gestalt von Ryan, mit dem Chloe – nichts von seinen Abgründen ahnend – etwas anfängt. Und so wird es am Ende tödlich, wenn auch anders als gedacht.

Die Grundprämisse ist dennoch so einfach wie genial, nur dass sie bislang zumindest auf diese Weise noch niemand umgesetzt hat. Vielleicht brauchte es aber auch erst immer leichter werdende Kameras in Kombination mit einem experimentierfreudigen Regisseur, wie Soderbergh es immer wieder ist.

Das Bild ist fast konstant in Bewegung, scheint tatsächlich zu schweben. Diese (Kamera-) Präsenz beobachtet mal das eine Familienmitglied, lauscht hier einem Gespräch und wendet sich dann wieder Anderem zu. Dabei ist jede Szene in einer einzigen Einstellung gedreht, es gibt also keine klassischen Schuss-Gegenschuss-Einstellungen. Voneinander abgetrennt sind die einzelnen Sequenzen durch kurze Schwarzblenden, was im Verlauf des Films die subjektive Perspektive und ein gewisses Verlorensein in der Zeit unterstreicht. Zudem verlässt die Kamera das Haus (abgesehen vom Schluss) nie, auch wenn die anderen Figuren zum Beispiel auf die Veranda hinausgehen.

Wenn man dem Journalisten Matthew Sweet zustimmt, dass das filmische Bild gewissermaßen immer ein Geist sei, der durch ein sorgfältig arrangiertes Zusammentreffen von Licht, Chemikalien und menschlichen Körpern entstehe, dann findet in *Presence* eine Art Verdoppelung statt. Hier schreibt sich Soderbergh als Kameramann – wie immer unter dem Pseudonym Peter Andrews – auf eine Weise in das filmische Bild ein, wie es selten zuvor geschehen ist. Er macht sich gleichsam zum Geist in der Maschine. Und auch wenn dieser Film phasenweise mehr wie eine Fingerübung wirkt, so könnte dies dem Geisterfilm eine neue Dimension eröffnen. ■



ausholen kann, verpasst ihm Herzog mit einem immer noch völlig ausdruckslosen Blick eine Schelle und Kinski geht – man glaubt es kaum – direkt zu Boden. Alles, was Béla Réthy hervorbringen kann, ist: "Und das Spiel ist ge...oh." (Man hätte ihn also wirklich darauf aufmerksam machen müssen, dass es ein Kampf und kein Spiel ist, aber nichtsdestotrotz: Was für ein Comeback für Réthy, meine Damen und Herren!)

Noch ehe der Schiedsrichter ausgezählt hat, verlässt

Herzog mit einer zen-artigen Gelassenheit den Saal – K.O. nach drei Sekunden. Kinski wird rausgetragen. Man fragt sich, ob er so einen heftigen Schlag überhaupt überlebt hat, aber keine Sorge: Man hört ihn aus der Umkleidekabine wieder zetern und brüllen.

Unter den Zuschauern sind selbst die Herzog-Fans zu bestürzt zum Jubeln. Ja, der Kampf ist allen Ernstes bereits vorbei und alle fragen sich, was sie mit der eigentlich fest verplanten Zeit jetzt machen sollten. Kollektives Kopfkratzen ist angesagt.

So ist es manchmal im Boxkampf. Mal verliert man, mal gewinnen die anderen. Oder so ähnlich. ■



Warum verdient es **BODY DOUBLE** (1984), der Lieblingsfilm, nein, die Obsession von Patrick Bateman zu sein? Dieses Detail über den berühmten Serienkiller erfährt man in dem Buch *American Psycho* von Bret Easton Ellis. Unter all den Grausamkeiten, die in dem Skandal-Roman geschildert werden, wirkt der schrille und augenzwinkernde Film **BODY DOUBLE** fast etwas naiv. Man erfährt lediglich, dass Patrick den Film schon über 37 Mal in der Videothek ausgeliehen hat und dass er besonders die Stelle mag, in der eine Frau mit einer riesigen Bohrmaschine getötet wird. Das ist aber nur eine kurze Szene mitten im Film. Drumherum passiert noch einiges, was Patrick Bateman interessieren müsste.

Verfilmt wurde **AMERICAN PSYCHO** im Jahr 2000 von der Regisseurin Mary Harron mit Christian Bale in der Hauptrolle. Der Schockfaktor des Buches bleibt im Film ähnlich, obwohl die explizite Gewalt, wegen der das Buch lange Zeit zensiert und indiziert war, stark minimiert wurde. Gekonnt hat Mary Harron die Kernaussagen von Ellis aus dem Roman herausdestilliert und das „nicht verfilmbar“ Buch massentauglich gemacht. Sie zeichnet ein Bild von einem Männlichkeitswahn, der in sich zutiefst widersprüchlich ist und hinter der dünnen Fassade schnell bröckelt. Verkörpert wird er durch Patrick Bateman, einer der faszinierendsten Figuren der letzten Jahrzehnte und Archetyp für ein heute noch praktiziertes Männlichkeitsbild.

BODY DOUBLE folgt dem gescheiterten Schauspieler Jake Scully (Craig Wasson) in seiner wachsenden Obsession mit einer Frau, die er durch ein Fernrohr vom Haus seines Freundes aus beobachtet. Nachdem er ihren Mord bezeugt, merkt er, dass auch er Opfer einer Intrige geworden ist. Um der Sache auf die Spur zu kommen und nebenbei seine Schauspielkarriere anzukurbeln, begibt er sich in die Pornobranche.

Ab dem Wendepunkt mit dem Bohrmaschinenmord lockern sich in **Body Double** die vorher präsentierten streng heterosexuellen Strukturen und spielen mit einer 80er-Bisexualität. Anstelle der langhaarigen Brünetten, die Scully beobachtet hat, erscheint die androgyne Holly Body, mit Kurzhaarfrisur und kleinen Brüsten. Sie ist die

sexuell Erfahrene, Scully hingegen tritt beim gemeinsamen Pornodreh als verklemmter Voyeur auf, dem sie die Brille abnimmt, um ihn bereit für den Sex zu machen. Auch ist Scully mehr als bereit dazu, stark geschminkt das Beste für seine Rolle in einem Trash-Vampirfilm zu geben.

Wie wirkt das auf jemanden, der sich so durch extreme Männlichkeit definiert? Für Patrick scheint dies bloß Spektakel zu sein. Während **BODY DOUBLE** ein binäres Geschlechtersystem umspielt, wird die Aufrechterhaltung von Geschlechterrollen in *American Psycho* auf die Spitze getrieben.

Die Welt, die **BODY DOUBLE** uns eröffnet, kulminiert in einer Synthese von Echtheit und Wahn. Die hitchcockesche Story um Intrigen, Paranoia und Doppelgänger wird ausgeschmückt durch echt gewordene Wahnvorstellungen. Zwischen dramatischen Küssen mit wildfremden Frauen am Strand und opulenten Pornodrehen hat der Film von Anfang an eigentlich kein Interesse daran, sich mit einem Anspruch an Realismus auseinanderzusetzen. Das, was „echt“ ist und das, was sich Scully vorstellt, überlappt sich zunächst, umschmeichelt sich und wird endlich deckungsgleich, eine totale Eklipse des Wahns.

Dies ist Patrick nicht vergönnt. Er spürt, dass er in einem gestörten Verhältnis zu seiner Umwelt lebt. Es ist ein Gefühl, das ihm im Nacken sitzt und das er verzweifelt auszudrücken versucht. Er kann kein Geständnis ablegen, denn so sehr er versucht, sich zu äußern, er wird nicht gehört: „This confession has meant nothing“, sagt er, nachdem er seine blutrünstigen Morde gesteht und nicht einmal sein Anwalt ihm zuhört.

Das übertriebene Männlichkeitsbild und der wahnsinnige Realitätsverlust definieren Patricks Leben und zerstören ihn langsam. In seiner Obsession **BODY DOUBLE** bleiben sie für den Protagonisten letztendlich konsequenzlos. Patrick kann sich zurücklehnen und das Spektakel genießen.

Die beiden Filme machen ein tolles, blutiges und aberwitziges Double Feature. **BODY DOUBLE** liefert einige Referenzen für *AMERICAN PSYCHO* und eröffnet Perspektiven, die den Zugang zu dieser berühmt-berüchtigten Figur Patrick Bateman erleichtern. Wärmste Empfehlung für kalte Herbstabende. ■

TODESFANTASIEN

und die Evolution des Horrors

FELIX ARMBRUSTER

Es gibt einen Kipppunkt, an dem ein Franchise, egal ob Horror oder ein anderes Genre, sich mit dem Schwenk zur Komödie vor der Versenkung leerer Kinosäle retten muss. Disney und Marvel haben das mit dem sogenannten Comic Relief perfektioniert. Das Horrorgenre verlässt sich auf hanebüchene Settings, Twists und Selbstreflexivität. Ähnlich wie im Marvel-Franchise bleibt diesen Reihen auch nichts anderes übrig. Noch viel mehr sind Horrorfilme von ihrer initialen Idee abhängig. Ein mordender Psychopath mit Machete und Hockeymaske, ein entstelltes Monster, das dich in deinen Alpträumen verfolgt, ein Psychopath, den an Halloween die Mordlust packt – das alles sind Horrorfilm-Prämisse, die man ausschmücken kann oder nicht.

FINAL DESTINATION (ab 2000) ist ein wunderbares Exempel für diese Überlegung. Das zentrale Thema der Reihe ist die Angst vor dem Tod. In jedem Teil beginnen wir mit einem Prolog, der die Hauptfiguren und deren Beziehung untereinander kurz einführt. Mysteriöse Zeichen wie sich selbst anstellende Musik oder Anzeigetafeln mit Verheißungen eines bevorstehenden Übels fallen der Hauptfigur ins Auge. Sie häufen sich, bis eine Verkettung von Zufällen eine Unfallserie losstritt, bei denen alle Figuren, inklusive Statisten, auf brutale Art und Weise sterben. Diese alpträumartige Gewaltorgie entpuppt sich vorerst als Vision. Die Hauptfigur wacht auf und böse Omen markieren die Verwirklichung dieses Albtraums. Es liegt nun an ihr, mit ihren hellseherischen Fähigkeiten, diesen Albtraum aufzuhalten. Doch die ominöse Kraft des Todes lässt sich nicht gerne austricksen. Jede Figur, die einmal auf der Liste steht, wird sterben. Einmal todgeweiht, immer todgeweiht. Eine feste Abfolge, welche Figur wann zu sterben hat, ergibt sich aus dem Ablauf der initialen Vision.

Mit jedem Teil wird der Gore etwas intensiver. War der erste Teil noch ein düsteres, ernstes Horrordrama, das sich mit dem Schicksal des Todes auseinandersetzt, setzen alle Sequels zusätzlich auf eine gehörige Portion schwarzen Humor. Der sechste Teil kann der ursprünglichen Idee zwar nichts wirklich Neues hinzufügen, erreicht aber den üblichen schwarzhumorigen Spaßfaktor. Nach 14 Jahren gelingt es der gänzlich neuen Crew, dieser Idee den Schmuck des Absurden erneut anzulegen.

Spannend wird **Final Destination** gerade in der Anbahnung des nächsten Unfalls. In einer unbeschweren Szene fängt die Kamera mysteriöse Zeichen, wackelige Schrauben oder scharfe Gegenstände ein. Neben der Unbeschwertheit baut die Montage aus diesen Elementen ein komplexes Mosaik aus Hinweisen auf einen bevorstehenden Unfall. Ein Rätsel des Todes. Das ist das fundamentale Spiel dieses Franchise. Wir rätseln und malen uns mögliche Szenarien aus. Der Tod tritt hierbei nie als Figur auf. Er bleibt eine ominöse Kraft. Es lässt sich nicht vermeiden, ihm eine Persönlichkeit zuschreiben zu wollen. Er tötet ehrgeizig in einem kreativ komponierten Orchester des Todes und schlägt unerwartet erneut zu, was einfach verdammt komisch ist. Iris, die Überlebende der ersten Katastrophe und Mutter der Hauptfigur Stefani, spricht sogar in der Du-Form zu ihm.

FINAL DESTINATION: BLOODLINES (2025) wirkt wie ein kleines Relikt aus einer alten Zeit. In der Seherfahrung bekommen wir genau das, was wir erwarten, insofern wir mit der Reihe vertraut sind. Wie jeder Teil der Reihe fügt er neue Regeln ein und spielt mit ein paar neuen Möglichkeiten, dem unaufhaltsamen Tod doch noch irgendwie zu entfliehen. Weil ein sechster Teil einer auserzählten Reihe den Anschein von Innovation zumindest wahren muss, wird die Logik der Abfolge durch eine generationenübergreifende Logik der Vererbung geschmückt. Nun sind auch die Kinder derjenigen im Visier des Todes, dessen Eltern einst dem Tod entflohen sind. Kinder, die in den Augen des Todes nicht hätten existieren dürfen. Hierin steckt ein Momentum von weitergegebenen Familientraumata oder den Klimasünden der Vorgängergenerationen. Die Kinder sind der Last der Eltern und Großeltern ausgesetzt und müssen ihre Suppe auslöffeln.

FINAL DESTINATION: BLOODLINES ist gewohnt kurzweilig. Wie das Franchise um **FREITAG DER 13.** (ab 1980) könnte der siebte Teil problemlos ins Weltall verlegt werden. Warum da nach 25 Jahren noch niemand auf die Idee kam, ist mir schleierhaft. **Final Destination** kann nur noch absurder werden. Unzählige Szenarien wären denkbar: die Zukunft, die 1900er Jahre, das römische Reich. Wir verlangen von den zukünftigen Initiator:innen eine so grenzenlose Kreativität wie der Tod in ihrem Werk. Wie wär's mit Jesus Christus als Hauptfigur? ■

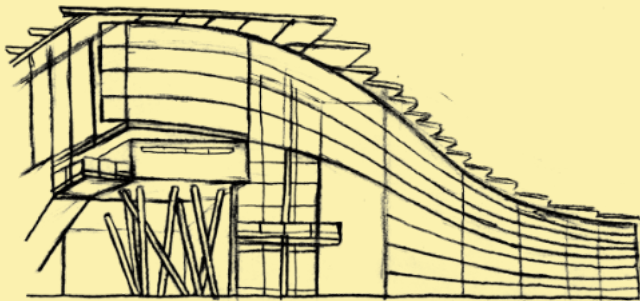


DIE BERLINER FILMUNIS *Ein Portrait*

MAX HAMM

TEL 1

Ein guter Teil der CINEMATE-Leser:innenschaft wird sich vielleicht schon mal in der Situation gefunden haben, in Berlin Film studieren zu wollen. Um über die vielfältigen Möglichkeiten einen Überblick zu schaffen (der allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat) und ein vielleicht authentischeres Profil als die Selbstdarstellung der Unis zu zeichnen, möchte ich hier einmal drei Hochschulen porträtieren. Zu jeder Uni habe ich Studierende nach ihrer ehrlichen Meinung gefragt und die Antworten paraphrasiert.



DIE FILMUNIVERSITÄT BABELSBERG

Die Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLFF, die bis 2014 noch Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg hieß und gelegentlich immer noch HFF abgekürzt wird (nicht zu verwechseln mit der HFF München), hat erstens zu viele Namen und ist zweitens Deutschlands älteste und größte Filmuni.

Gegründet wurde sie 1954 als Deutsche Hochschule für Filmkunst in der Medienstadt Babelsberg und liegt damit eigentlich gar nicht in Berlin, sondern in Brandenburg, aber ein guter Teil der Studierenden wohnt trotzdem in Berlin. Die geografische und produktionsnahe Nähe zu den Babelsberg-Studios, die ja schon seit den 1910er-Jahren existieren und in denen nach wie vor auch große internationale Filme produziert werden, ist dafür natürlich ein großer Bonus, der die etwas abgeschiedene Lage wettmacht. Derzeit gibt es 11 Bachelor- und 14 Masterstudiengänge, neben den klassischen Gewerken wie Regie, Produktion, Montage und Drehbuch ist die Filmuniversität auch eine der wenigen großen Unis, an denen man Szenografie oder Visual Effects studieren kann. Außerdem wird ein Schauspielbachelor angeboten.

Das sagen die Studierenden

Wichtig ist der in Deutschland für Filmschulen einzigartige staatliche Universitätsstatus. Damit einher geht viel Prestige und sehr gute Vernetzung für Studierende, aber auch ein immer wissenschaftlicherer und medialer Fokus, Hausarbeiten, Noten und LPs. Die Finanzierung der Filmprojekte ist zwar langsam durch Kürzungen gefähr-

det, aber eigentlich ziemlich gut – für den Abschlussfilm kriegt man mit Senderkooperation oder Förderprogramm immerhin eine niedrige fünfstellige Summe.

Auch die Ausstattung der Uni – Equipment, Kinos, Studios, Schnitträume, Mensa – lässt nicht viel zu wünschen übrig. Die Kurse sind unterschiedlich, aber meistens gut, wenn auch zeitlich sehr fordernd – und im Allgemeinen sind die Dozierenden auch nett und erfahren, auch wenn es, gerade in Regie, immer mal wieder ein paar kritische Ausnahmen gibt. Die anderen Studierenden, von denen es ja einen sehr großen Pool gibt, sind auch größtenteils sehr nett, offen und supportive, aber das kommt auch auf den Jahrgang an – gerade bei Fragen wie Teamfindung oder begrenzten Ausschreibungen kommt es doch auch zu Konkurrenz und Ego.

Zu beachten ist, dass der Aufbau aller Studiengänge im BA sehr auf die Regieklasse zentriert ist. Themen und Stoffe für die fünf Filme kommen von den Regiestudierenden, und abgesehen davon noch Projekte zusätzlich oder in anderen Rollen zu drehen, ist zeitlich bzw. finanzierungstechnisch fast unmöglich. Der dahinter liegende riesige bürokratische Apparat ist noch sehr langsam, was Veränderungen oder die Umsetzung von selbsterklärten wie Diversität und Offenheit angeht, und grundlegende Verwaltungs- und Kommunikationsstrukturen zugunsten spannenderer Dinge eher vernachlässigt.

Max' Architekturkommentar

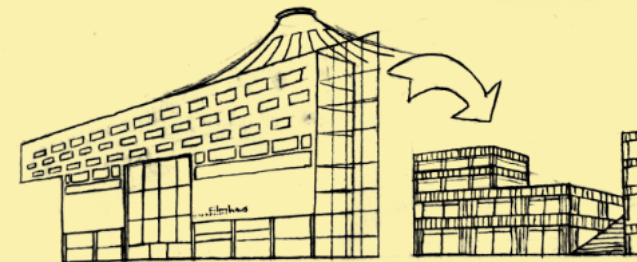
Das spektakulär moderne wellige Glasgebäude – seit 2021 mit Anbau – flexiert vor allem mit unglaublich viel leerem Raum. Gefühlt fast die Hälfte sind Indoor-Gärten, in denen man sich aber eigentlich nicht aufhält. Im Gang vor den Studios gibt es zu wenig Steckdosen.

DIE DFFB

Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1966 gegründet, befand sich bis letztes Jahr noch im Filmhaus am Potsdamer Platz, zieht Ende dieses Jahres allerdings in einen Neubau in Moabit. Sie legt Wert darauf, als künstlerischste und politischste Filmhochschule Deutschlands wahrgenommen zu werden, und die Filme der Studierenden wirken da auf jeden Fall nicht gegenteilig. (Zum Beispiel besteht bei jedem Filmprojekt die Möglichkeit, auf 16mm-Film zu drehen.)

Mit Regie, Kamera, Drehbuch, Produktion und Montage Bild & Ton bietet die DFFB nur 5 verschiedene Studiengänge an, in denen auch pro Jahrgang nur eine gut gehäufte Handvoll Studierende sind. Zwar ist sie eine staatliche Hochschule und auch international sehr renommiert, offiziell aber gar keine Universität. Deshalb bekommt man auch gar keinen Abschluss wie einen Bachelor, sondern lediglich ein Abschlusszertifikat.

Zudem ist sie auch eine der wenigen Hochschulen, die ein Mindestalter bei der Bewerbung voraussetzt, das offiziell 21 ist, aber in der Praxis in der Regel noch höher liegt. Das Studium ist auch deutlich anders aufgebaut: Die ersten zwei Semester nehmen alle Studiengänge zusammen an einem "Studium Generale" teil, in denen die Rollen und Gewerke rotiert und mal von allen besetzt werden. Im 3. und 4. Semester wird dann fachlich spezifiziert und schließlich im 5. ein Grundkursfilm realisiert, ab dem 6. Semester dann hat man im Hauptstudium (das sich teilweise auch viele, viele Jahre ziehen kann) die Möglichkeit, sich das Studium ziemlich frei zu gestalten und an einem Abschlussprojekt zu arbeiten.



Das sagen die Studierenden

Die DFFB hat wirklich einen sehr freien und künstlerischen Anspruch. Der Fokus liegt auf der Produktion von Autor:innenfilmen, Kreativität und Experimentierfreude wird sehr begrüßt – es geht mehr darum, Raum für Selbstfindung, was man denn eigentlich erzählen will, zu bieten, als Handwerk und Form zu unterrichten. Finanzierung und Equipment sind echt super, auch wenn die Ausstattung oft ziemlich ausgelastet ist; es wird ziemlich viel drauflos gedreht, Sonderprojekte sind möglich. Der Fokus liegt aber vor allem auf der Lehre. Die angebotenen Kurse sind meistens sehr interessant, das Angebot, aus dem man sehr frei wählen kann, ist vielfältig. Auch die Dozierenden sind größtenteils echt gut, kommen aus der Praxis und sind fachlich und menschlich eigentlich top. Die anderen Studierenden sind ebenfalls toll, sehr gemischt, auch was die Arbeit angeht, außerdem so international wie sonst wahrscheinlich keine andere deutsche Filmuni. Zu kritisieren wäre, dass irgendwann der Erfolg auch eine große Rolle spielt und erfolgreiche Studierende von der Uni tendenziell eher gefördert werden. Der Übergang in die Branche ist im Vergleich auch nicht so gut, man bleibt eher in seiner Bubble. Die Studierenden haben zwar ziemlich viel Einfluss auf die Uni, was aber auch für viel Konflikt sorgt – beispielsweise gibt es einen sehr hohen Direktorenverschleiß. Und die Kommunikation seitens der Uni ist phasenweise auch sehr überlastet.

Max' Architekturkommentar

Uraltes Prinzip aus der Wall Street: Je höher der Arbeitsort gelegen ist, desto wichtiger fühlt man sich. Auf der Terrasse ganz oben im Sony Center kam man nicht umhin, die ameisenhaften Touristen zu belächeln. Der komplett fantasielos rechtwinklige Neubau wirbt mit Innovativität, Flexibilität und Modernität – mal schauen, wie viel davon die DFFB aufnimmt.

FILMWISSENSCHAFTEN AN DER FU

Die CINEMATE ist ja bekanntlich am Filmwissenschaftsinstitut der Freien Universität Berlin entstanden. Und obwohl das Studium als ein theoretisches vom Charakter natürlich ganz anders als die praktischen Studiengänge ist, ist es doch auch für viele eine deutlich niedrigschwelligere Möglichkeit, in Berlin staatlich Film zu studieren, und vielleicht auch ein greifbarer Zwischenschritt auf diesem Weg – auch wenn sich das immer wieder als Denkfehler erweisen kann.

Zwischen Rathaus Steglitz und dem FU-Hauptcampus in Dahlem sind die Filmwissenschaften am Institut für Theaterwissenschaften angesiedelt. Im Kombi-Bachelor als Kern- oder Nebenfach oder im Master studiert man hier den Film aus einer geisteswissenschaftlichen Perspektive. Praktisch heißt das sehr viele Filme schauen, sehr viele Texte lesen, über Filme und Texte reden und Hausarbeiten schreiben. Das filmpraktische Arbeiten innerhalb des Studiums ist eigentlich grundsätzlich nichtexistent. Das frustriert einige, die sich mit dem theoretisch-akademischen Charakter des Studiums nicht abfinden können (so wie ich), andererseits stellt das Studium diesen Anspruch auch gar nicht; tatsächlich haben wir bei den Recherchegesprächen durchaus heftig darüber diskutiert, inwiefern medienpraktisches Arbeiten für die Filmforschung notwendig ist. (An dieser Stelle sei aber noch einmal die Freie Filmwerkstatt erwähnt, das studentische Kurzfilmkollektiv am Institut, aus dem auch die CINEMATE hervorgegangen ist.)

Das sagen die Studierenden

Hervorzuheben sind eigentlich vor allem die zu einem guten Teil sehr coolen Kommiliton:innen – wie die studentischen Initiativen und das sehr sweete Café beweisen. Und auch die Dozierenden sind zwar teilweise eigen, aber meistens wirklich atzig (was zum Beispiel späteres Einreichen von Hausarbeiten angeht). Es sind halt Leute, die Filme lieben, auf ihre Art, allerdings eigentlich so gut wie ohne didaktische Ausbildung, deshalb ist die Vermittlung oft undurchdacht. Das Seminarangebot ist je nach Semester durchaus vielfältig, allerdings gibt es eine notorische Knappheit, weshalb man oft in die spannenden Seminare nicht reinkommt und teilweise Leute länger studieren müssen, weil sie einfach nicht in Seminare reingekommen sind – auch kommen tatsächlich viele am Studiengang interessierte Leute aufgrund des NCs nicht rein, dafür sind in jedem Jahrgang viele, die eigentlich gar keine Lust auf das Studium haben. Wirklich wertvoll ist die Kuratierung der vielen Filme, die man sieht, auf die man alleine wahrscheinlich nie gekommen wäre, die aber total spannend sind. Allerdings ist die Vermittlung oft übertrieben antikanonisch, wirklich systematisch durch die Filmgeschichte geführt wird man nicht, und auch die Betreuung während des Studiums ist dürrig; man bekommt viel zu wenig Handwerkszeug mitgegeben.



Max' Architekturkommentar

Das alte Nazizeitgebäude mit der ehrwürdigen Buche ist zwar eher unspektakulär gehalten, trotzdem wahrlich immer noch das schönste Gebäude der FU. In holzvertäfelten Hörsaal kriegt man mittlerweile selten zu Gesicht (auch wenn er mal SS-Kasino war).

Natürlich gibt es neben diesen 3 Optionen noch einige weniger bekannte – andere Unis, die Medienstudiengänge anbieten, und eine ganze Reihe von privaten Hochschulen, auf die ich in einer nächsten Ausgabe eingehen werde.

Ich danke allen, die mit ihren Antworten zu diesem Artikel beigetragen haben!

IM PARADIES DER CINEPHILEN

DAS FILMFESTIVAL II CINEMA RITROVATO 2025

TIM CSERNY MATTHIAS HAGEL FELIX ARMBRUSTER

Bereits zum 39. Mal bot sich Ende Juni Filmfreund:innen aus aller Welt die Gelegenheit, in Bologna beim Festival *Il Cinema Ritrovato* mit einer Auswahl von rund 450 Kurz- und Langfilmen frisch restaurierte Klassiker und Vergessenes der Filmgeschichte wiederzusehen oder neu zu entdecken. Dabei ist die Filmreihe "Recovered & Restored", in diesem Jahr etwa mit Restaurierungen von *RISO AMARO* (1949) von Giuseppe de Santis oder *SORCERER* (1977) von William Friedkin, konstituierender Teil des Festivals. Hinzu kommen diverse weitere Programmreihen, die jedes Jahr ähnlichen Prinzipien folgen. Sie widmen sich etwa dem italienischen, deutschsprachigen oder japanischen Filmschaffen, häufig mit Fokus auf einen bestimmten Regisseur oder ein Genre. Außerdem gibt es Reihen, die jeweils Filmschaffende des klassischen Studiosystems in den Blick nehmen.

In diesem Rahmen konnte man sich dieses Jahr etwa eingängig mit dem Œuvre der Schauspielerin Katherine Hepburn, sowie Regiearbeiten von Luigi Comencini, Willi Forst, Mikio Naruse und Lewis Milestone beschäftigen. In einer eigenen Reihe gab es außerdem skandinavische Film Noirs zu entdecken. In weiteren Programmen wurden zudem der sowjetische und afrikanische Film und weitere, eher randständige Kinematografien bedacht. Auch Dokumentar- und Kinderfilme haben eigene Reihen.

Wie bei jedem anderen Festival heißt es für die Zuschauer:innen, in diesem reichhaltigen Programm Schneisen zu schlagen, Pfade zu wählen und dabei anderes zu vernachlässigen oder auszulassen. Spätestens ab dem dritten Festivaltag wird es auch zur Abwägungssache, ob man nach dem 22-Uhr-Film am nächsten Tag um 9 Uhr weitermacht. Doch selbst, wenn man einen Slot auslässt, kann man vier bis fünf Filme pro Tag unterbringen (wenn man hier und da eine der fachkundigen Einführungen verpasst).

LA CITTÀ E IL CINEMA

Das Festival ist über die ganze Stadt hinweg auf acht Kinosäle und zwei Freiluftkinos verteilt. Neben der Möglichkeit, beim Gang von Kino zu Kino die sehenswerte Innenstadt Bolognas zu erkunden, bietet das Festival sowohl Fachpublikum als auch reinen Filmliebhaber:innen neun Tage lang einen Raum für Begegnungen, zum gemeinsamen Entdecken von Filmen und zum Austausch. Besonders die beiden Open-Air-Spielstätten sind dabei ein Kulminationspunkt, an dem sich die vielen Festivalbesucher:innen mit ihren unterschiedlichen Programmgestaltungen häufig zusammenfinden: Zum einen gibt es abendliche Vorführungen auf der Piazza Maggiore, dem wichtigsten Platz der Stadt, die auch für Nicht-Festivalbesucher:innen offen sind. Wer hier ein mal unter den Sternen mit 2000 anderen Menschen einen Film wie *NOSFERATU* (1922) oder *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (1964) gesehen hat, wird dieses Erlebnis vermutlich nicht mehr vergessen. Zum anderen gehören die von Live-Musik begleiteten Stummfilm-Aufführungen auf der kleinen

Piazzetta Pier Paolo Pasolini zu den absoluten Höhepunkten. Wenn man hier abends mit einem kühlen Getränk unter freiem Himmel sitzt, die Temperaturen endlich ein erträgliches Maß erreichen, die Filmvorführerin den originalen 50er-Jahre Carbon-Arc-Projektor anwirft, die 35mm-Kopie von beispielsweise Josef von Sternbergs erstem Film *THE SALVATION HUNTERS* (1925) erneut das Licht der Welt erblickt oder das Stummfilmpathos in *Elvira Notaris A SANTANOTTE* (1922) durch die Livemusik und den Gesang der begleitenden Musiker:innen besonders hervorgehoben wird, dann ist man tatsächlich im Paradies der Cinephilen.

VIELE GESICHTER

Neben Klassikern und Wiederentdeckungen bietet jede Ausgabe auch eher Abseitiges. Solches wird vor allem im (leider schlecht klimatisierten) Cinema Europa dargeboten (ansonsten lässt es sich in allen Kinos auch bei 38°C Außentemperatur gut aushalten). Ein Beispiel hierfür ist etwa Corrado Farinas *HANNO CAMBIATO FACCIA* (1970), der im Deutschen den Titel *WETTLAUF GEGEN DEN TOD* trägt, dessen italienischer und internationaler Name, *THEY HAVE CHANGED FACES*, aber viel treffender ist. Es handelt sich hier nämlich um einen Vampirfilm, der im Italien der späten 60er-Jahre angesiedelt ist. Die Vampire haben ihr Äußeres verändert und ihr Anführer regiert nun als Großkapitalist über ein Firmenimperium. Die Metaphorik ist alles Andere als subtil, die Musik generisch – und doch funktioniert dieser Film über weite Strecken. Vor allem im ersten Drittel lehnt er sich in Bildsprache und Handlung nicht nur an *Murnaus NOSFERATU* (1922) an, er macht ihn sich ganz zu eigen. Je näher der junge Angestellte Giuliano dem Wohnsitz des Firmenchefs kommt, desto abweisender und verängstigter werden die wenigen Menschen, denen er begegnet. Nicht mal mit Benzin aushelfen will man ihm. Als Giuliano dennoch am Palais des Präsidenten ankommt, wird klar, warum: Bei seinem Chef handelt es sich um *Nosferatu*, Giovanni Nosferatu. Das beunruhigt den jungen Mann allerdings nicht. Hätte er mal besser in Filmgeschichte aufgepasst.

REVUE

Auch viele weitere der gezeigten Filme haben einen besonders starken Eindruck hinterlassen. So etwa der iranische Film *POSTCHI* (1972) von Dariush Mehrjui. Als Produkt der iranischen neuen Welle widmet sich Mehrjui vor allem der Lebensrealität von armen Menschen. Georg Büchners *Woyzeck* wird hier zu Taghi. Der in einem kleinen Dorf lebende, von Armut und einem autoritären Arzt gebeutelte Protagonist lebt inmitten eines Umbruchs zwischen traditionellen Lebensweisen und moderner Technik, verschränkt mit kapitalistischem Unternehmensgeist. Taghi ist von brodelnder Zurückhaltung gekennzeichnet. Mit gebeugtem Kopf, schüchternem Blick und stiller Stimme fristet er sein Dasein. Bis er platzt. Nicht ohne Humor schafft es *POSTCHI*, den verschrobene Taghi mit Mitgefühl einzufangen, das bis zuletzt ein zwiespältiges bleibt.

Aus der mit dem Titel "Of Wars and Men" überschriebenen Filmreihe zum Schaffen des US-amerikanischen Regisseurs Lewis Milestone ist vor allem der 1943 erschienene *THE NORTH STAR* hervorzuheben, den man wohl zurecht als Kuriosum bezeichnen kann. Er erzählt aus Sicht einer ukrainischen Dorfbevölkerung vom Angriff deutscher Truppen auf die Sowjetunion. Vor allem im ersten Viertel beschwört der Film, unter anderem durch Musical-Anleihen, eine vollkommen überzeichnete, folkloristische Sowjetidylle herauf, für die er wenige Jahre später vom Komitee für unamerikanische Umtriebe (HUAC) stark kritisiert und schließlich umgeschnitten wurde. Diese Tonalität wird dann jedoch durch düstere, und von eindrucksvollen und actionreichen Set-Pieces durchzogenen Inszenierungen des Angriffs auf das Dorf und den Widerstand der Bevölkerung abgelöst. Erich von Stroheim brilliert als Nazi-Stabsarzt. Als er vom Arzt des Dorfes erschossen wird, gibt es Szenenapplaus.

Einer der zweifelsohne visuell eindrucksvollsten Filme des Festivals war *SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ* (*DAS SANATORIUM ZUR TODESANZEIGE*, 1973) des polnischen Regisseurs Wojciech Has, der in einer frisch restaurierten 4K-Fassung gezeigt wurde. Dieser Film ist durch und durch surreal und grotesk. Er handelt von einem Mann, der seinen alten Vater in einem Pflegeheim besuchen will. Dieses stellt sich jedoch als (alb-)traumhafte, labyrinthartige Verschachtelung von verschiedensten fantastischen Räumen und Orten dar, die in grandiosen Farben inszeniert werden. Diese sind von verschiedenen ebenso fantastischen und scheinbar verrückten Figuren bevölkert. Vor allem das polnische Judentum, der Kolonialismus und europäische Adelsdynastien werden hier zu leitenden Themen des ansonsten schwer fassbaren und nicht an einer stringenten Handlung interessierten Films. Die Suche nach dem Vater, der in diesem Wirrwarr gelegentlich auftaucht, aber auch schnell wieder verschwindet, ist dabei aus einer kindlichen Haltung heraus inszeniert: Hier ist die Welt noch ein Wunder, schön und beängstigend, das entdeckt werden will. Krabbelt man unter ein Bett, kann sich schon wieder eine neue Welt auftun.

Eine etwas konventionellere, kleine, aber höchst unterhaltsame Entdeckung war das britische Heist-B-Movie

STRONGROOM (1962) von Vernon Sewell. Billige Sets, unbekannte Schauspieler:innen und eine Idee, die zündet: Drei aufgeregte junge Männer rauben das erste Mal eine Bank aus und schließen im Affekt den Bankdirektor und seine Assistentin im Tresorraum ein. Mit der Beute in den Taschen quält den Anführer der Bande das Gewissen. Was, wenn die beiden ersticken? Dann wäre es Mord. In einer durchgängigen Parallelmontage kämpfen die Bankräuber, die Eingesperreten und die Polizei mit der Zeit. Die Bankräuber müssen im Verborgenen agieren, um zugleich die Beute zu behalten und zwei Leben zu retten, die Bankangestellten nach einem Ausweg finden, bevor sie ersticken und die Polizei tappt ohnehin erst einmal im Dunkeln. Kurzweilig, spannend und inszenatorisch ein A-Movie unter den B-Movies.

Im Rahmen einer eigenen kleinen Filmreihe konnte Willi Forst neu bzw. wiederentdeckt werden. Ob Forst sich eher romantischen Liebesreigen zugewandt hat wie in *MASKERADE* (1934) und der Franz-Schubert-"Biografie" *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER* (1933) oder dem Gerichtsfilm wie in *MAZURKA* (1935) – immer verfügen die Filme über Rhythmus und Timing, die sich im Verbund mit der Musik, die für Forst immer eine wichtige Rolle spielte, zu einem oft gelungenen Ganzen verbinden. Dabei nutzen seine Filme die Möglichkeiten des Mediums immer wieder aus, wie beispielsweise Traumsequenzen zeigen. Forsts Filme bündeln auf einzigartige Weise Stil, Eleganz und Melancholie und schillern vor dem düsteren Hintergrund ihrer Entstehungszeit umso mehr.

TO BE CONTINUED...

Wer als Einstimmung auf das kommende Jahr etwas tiefer in das Programm der diesjährigen Ausgabe eintauchen möchte oder in der Fotogalerie Eindrücke gewinnen möchte, kann dies auf der Homepage unter ilcinemaritrovato.it tun. Dort findet sich auch ein Archiv, in dem man in älteren Editionen stöbern kann. Auf der Website werden sich ab Anfang kommenden Jahres auch alle Informationen für das Jahr 2026 (Termin, Akkreditierung und Preise) finden. Der Festivalpass für Studierende kostet derzeit 50 Euro. Damit kann man sich über ein Buchungssystem jeweils ein Ticket für jeden Film buchen. ■



Foto: Cineteca di Bologna



KINOREVIEW:

Filmrauschpalast Moabit

DENNIS YILDIZ

Foto: Max Hamm

Zu sagen, dass der Filmrauschpalast das coolste Kino der Stadt sei, wäre in Anbetracht der schlechten Beheizung im Winter mit Kohleofen fast schon zynisch. Aber die Zeiten sind hart und ich kann zu Hause auch nicht heizen. Und sind wir mal ehrlich: Das Kino hat leider zu sehr seinen Erlebnischarakter und Status als Erfahrungsraum verloren. Doch im ehrenamtlich geführten Rausch ticken die Uhren ein wenig anders. Im Herzen Moabits, am Ende eines Hinterhofs, muss man eine kleine, ominöse Treppe nehmen (Bombastic Side-Eye Richtung Hackesche Höfe und Sputnik) und gelangt in einen ehemaligen... Schlachthof? Ja, es sieht etwas karg und arg provisorisch aus. Aber was man hier im kleinen, mummeligen Saal mit unfassbar gutem Sound erlebt, ist nichts anderes als der cineastische Totalwahn. Dystopian-Dating Events, Live-Let's-Plays sowie Filmpodcasts, 35-mm-Vorführungen dreckigster B-Movies beim Pleasure Dome, wilde Bahnhofskinos-Partys mit 3 Filmen sowie reichlich Schnaps bis 4 Uhr, Screenings, wo die letzte Rolle von TEXAS CHAINSAW

MASSACRE (1974) fehlt, woraufhin der letzte Akt per Amazon gestreamt wurde, inklusive MONSIEUR CLAUDE 3-Werbung im Abspann, das italienische Genrefilmfestival Cine Sangue, DVD-Sneaks nicht streambarer Filme, beschwingliche Runden mit Filmteams aus dem Kiez, Festivals, wo man sich erst 30 Minuten anschaut, wie ein U-Bahnhof gebaut wird, dann ein Thatcher-Biopic plus die Videoanleitung zur Beheizung des Filmrauschofens und und und. Vom hochwertigen normalen Programm mal abgesehen.

Ich glaube, nicht mal das Team weiß, wie dieser Laden am Leben gehalten wird. Aber im Filmrauschpalast wird Kino gefühlt, gelebt, geatmet und verstanden. Und verdammt, dann machen die das alle noch ehrenamtlich??? Kein Wunder, dass es im Winter dort immer so kalt ist. Irgendwie ist das alles reichlich absurd. Dieser kleine Mikrokosmos, der einen, wenn man es zulässt, schneller als man denkt auffrisst, aber einem wie kein anderes Kino so ein warmes Gefühl von zu Hause gibt. ■

DAS EMPFEHLEN DIE PROFIS: LARS DOLKEMEYER

Habt ihr je versucht, eure Filmwissenschafts-Dozierenden auf Letterboxd zu finden? Dann seid ihr hier richtig! In diesem Format stellt euch jede Ausgabe ein*e Dozent*in aus der Uni die persönlichen Top-4-Lieblingsfilme vor!



Toy Story 3 (Lee Unkrich, USA 2010)

"Als Kind habe ich den ersten Toy Story gesehen und kurz vor meinem Abitur Toy Story 3. Erwachsenwerden als langsame Stillstellung von Bewegung zu konzipieren – bis die Spielzeuge Hand in Hand, regungslos, in die Müllverbrennung gleiten – trifft mich jedes Mal."

Next of Kin (Atom Egoyan, CA 1984)

"Der Film zeigt Familie als ein offenes Bild von Familie. Mit wem wir leben und unsere Welt teilen, ist unbestimmt und gestaltbar."

Portrait de la Jeune Fille en Feu (Céline Sciamma, FR 2019)

"Hexen, Chor, raue Klippen mit Seewind. Was will man mehr."

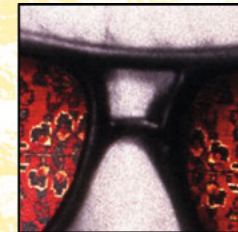
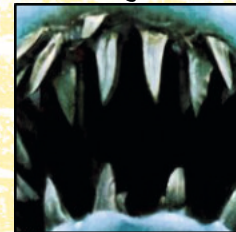
Il x14 (James Benning, USA 1977)

"Wunderschöne Bilder einer nur immer wieder zu sich selbst zurückkehrenden, langsam vergehenden amerikanischen Popkultur"

IDENTIFY THE MOVIE POSTER

MAX HAMM

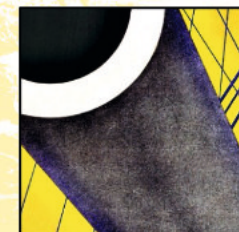
Easy



Medium



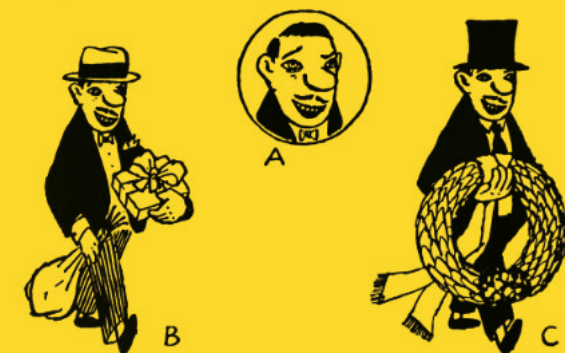
Hard



**SCHICK UNS
DIE RICHTIGE
LÖSUNG UND
GEWINNE!**

Sende deine Antwort bis zum
1. Dezember 2025 an
filmzeitschrift@gmail.com!
Unter allen korrekten Einsendungen
verlosen wir ein kostenloses
CINEMATE-Jahresabo.

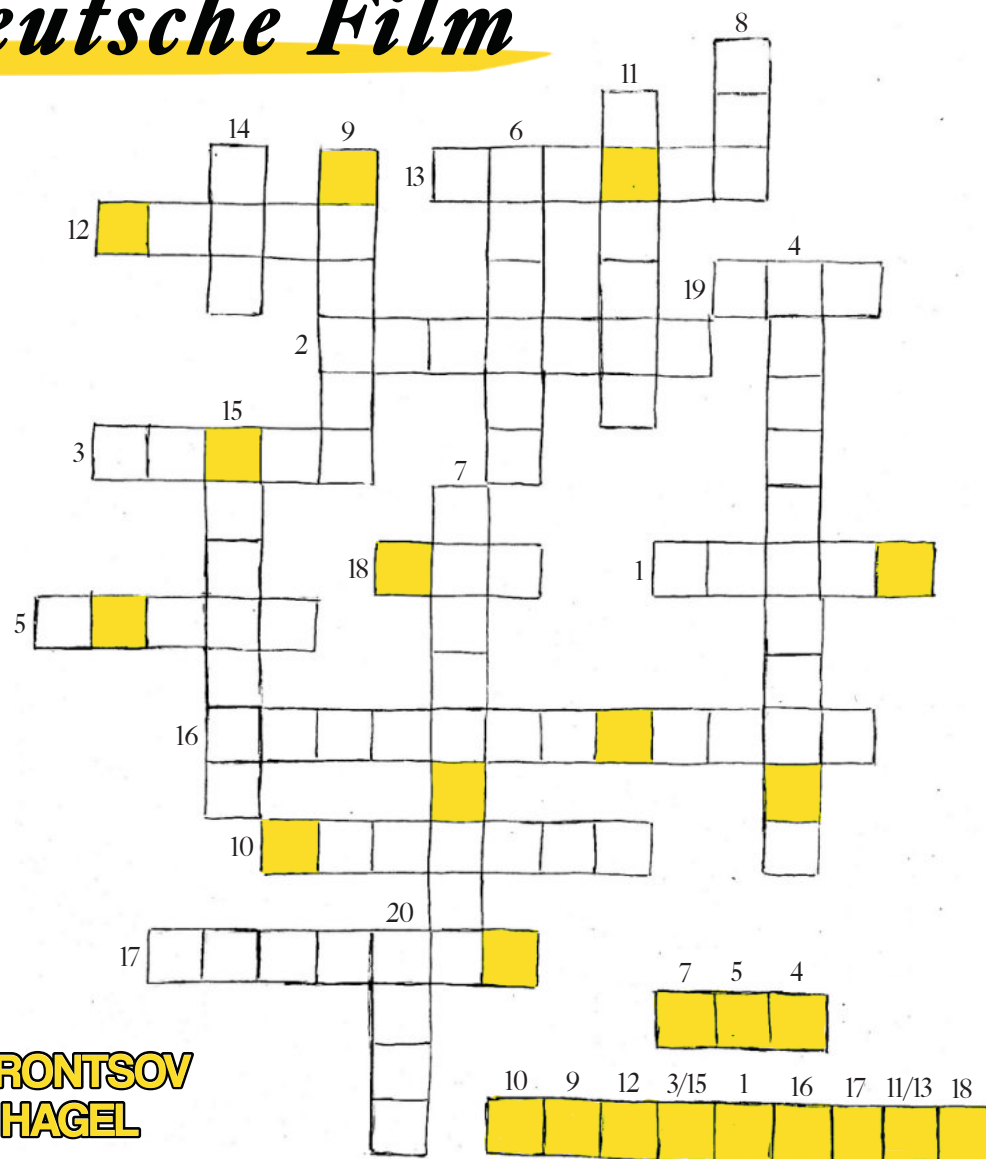
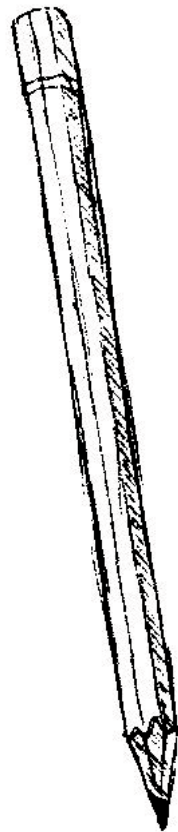
©Studio Lorient



Auch Ihr Gesicht ist filmisch verwertbar, falls es Ihnen gelingt, einen Ausdruck in dasselbe hineinzulegen (A). Sodann dürfen Sie es nie mehr verändern (Beispiele B u. C), und bald sind Sie ein fester Begriff für das verwöhnte Publikum.

Kreuzworträtsel

Der deutsche Film



VEE VORONTSOV
MATTHIAS HAGEL

- IN DIE _____ SCHAUEN - der Gewinner des Cannes-Filmfestivals 2025
- Deutschland gewann 2007 zum dritten Mal den Oscar für den besten internationalen Spielfilm mit DAS LEBEN DER _____
- Ein weltweit bekannter Musiker, der in den 70er Jahren in Schöneberg wohnte
- Das Gericht, das im Titel des ersten Eberhofer-Krimis enthalten ist
- Tom Tykwers neuester Film mit Lars Eidinger: DAS _____ (2025)
- Einer der ersten Filme überhaupt, der sich offen mit dem Thema Homosexualität auseinandersetzt, heißt _____ ALS DIE ANDEREN (1919)
- Wim Wenders neuester Film PERFECT DAYS (2023) handelt von einem _____-Putzer in Tokio.
- Die wichtigste deutsche Filmproduktionsfirma vor 1945
- Der Name des Somnambulen in DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920)
- Titel der deutschen Komödie von 1992 über die Veröffentlichung der gefälschten Hitler-Tagebücher
- Titel eines Krimis von Robert Siodmak, in dem es um einen Serienmörder während der NS-Zeit geht: NACHTS, WENN DER _____ KAM (1957)
- Vorname der Protagonistin aus Andreas Dresens neuestem Film.
- Diesen Gegenstand klaute der junge Werner Herzog aus der Filmhochschule München
- 1980 nimmt Frank Ripploh ein TAXI ZUM _____
- Gemeinsamer Zweitname der Regisseure von NOSFERATU (1922) und DIE BÜCHSE DER PANDORA (1929)
- Deutscher Beitrag für den besten internationalen Film der Oscars 2024: DAS _____
- Name des verrückten Erfinders in METROPOLIS (1927) gespielt von Rudolf Klein-Rogge
- Welche Farbe hat Rudolf Thomes Sonne und Christian Petzolds Himmel?
- Maren _____ - Die Regisseurin von TONI ERDMANN (2016), einer Vater-Tochter-Dramödie mit Sandra Hüller.
- Spitzname des U-Boot-Kommandanten in DAS BOOT (1981): „Der _____“

FASSBINDER-FAKT

DENNIS YILDIZ

Rainer Werner Fassbinder war nicht nur begeisterter Fan von DIE BETTWURST (1971) von Rosa von Praunheim. Angeblich wollte er diesen sogar in seine Filmfamilie integrieren. (Eine Art Filmkollektiv diverser kreativer Köpfe. Böse Zungen würden behaupten, dass das vor allem den Zweck hatte, Ideen unter der Marke Fassbinder zu bündeln. Achso, und natürlich ging es auch um frivoles Miteinander.) Rosa hatte darauf aber keine Lust.



AUTOR:INNEN DIESER AUSGABE



Max Hamm
boxd.it/5lOpj



Greta Schneider
boxd.it/2NweV



Alina Reiter
boxd.it/crn5h



Matthias Hagel
boxd.it/SJ4h



Kevin Gawlik
boxd.it/lfRRR



Karla Fröhlich
boxd.it/bcLGd



Vee Vorontsov
boxd.it/3riqD



Sebastian Lange
boxd.it/IVCZZ



Dennis Yildiz
boxd.it/3d5Gv



Daniel Giske
boxd.it/aWpk3



Felix Armbruster
boxd.it/JaHv



Leonel Wolf
boxd.it/7eSKp



Tim Cserny



Janosch Sauer
boxd.it/6pClr



Carlo Bähr
boxd.it/1GCXp



Clara Taysen
boxd.it/zN0P



Dana Furema
boxd.it/7C60h



Leonie Lefebber
boxd.it/5fOph

LAYOUT

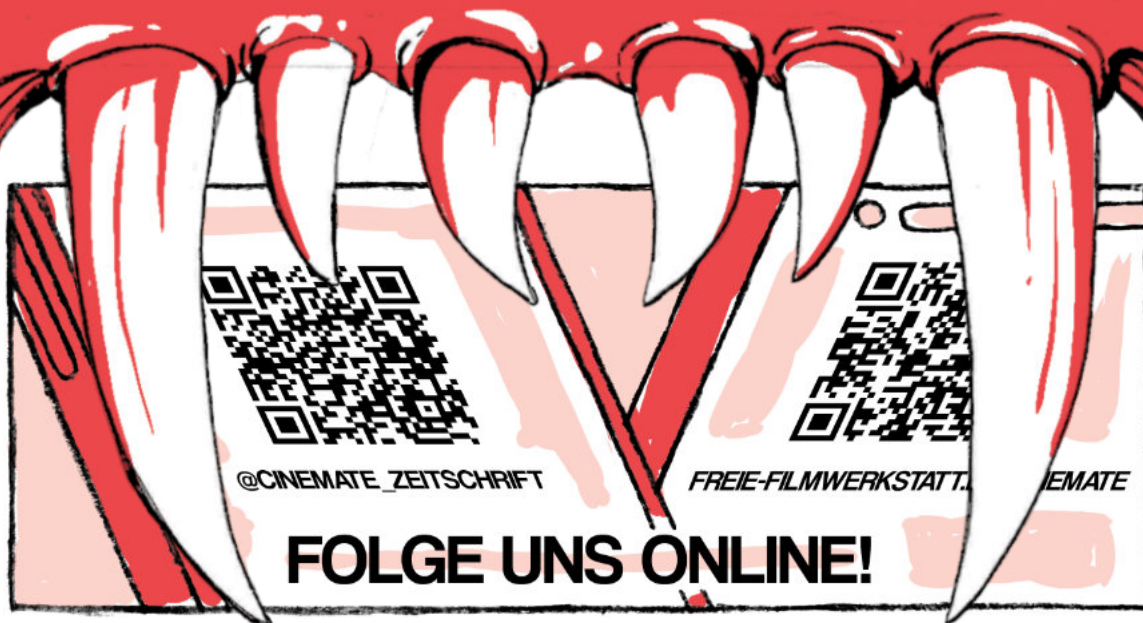
Vee Vorontsov, Max Hamm

ILLUSTRATION

Fabia Nova Wirtz, Max Hamm, Clara Taysen, Vee Vorontsov

RESSORTLEITUNGEN

Thema: Greta Schneider, Matthias Hagel
Meinung/Kritik: Alina Reiter, Kevin Gawlik
Lokales/Aktuelles: Karla Fröhlich
Gemischtes: Clara Taysen, Leonie Lefebber



Werde Teil des Teams!

Möchtest du für die CINEMATE schreiben, illustrieren, fotografieren, organisieren oder designen? Schreib uns!



INSTAGRAM

@cinemate_filmzeitschrift



E-MAIL

filmzeitschrift@gmail.com

Gefällt dir diese Ausgabe?

Möchtest du unsere Arbeit unterstützen? Wir freuen uns über jede kleine Spende.



PAYPAL

filmzeitschrift@gmail.com

Die CINEMATE ist ein Projekt der **Freien Filmwerkstatt** – das studentische Filmkollektiv der FU Berlin. Seit 2016 bieten wir dir das ideale Umfeld und Unterstützung, um deine filmischen Projekte und Ideen zu verwirklichen.

Begleitet wirst du von einer Auswahl an Workshops, gemeinsamen Filmabenden, Veranstaltungen und natürlich unserem Team.



@freie_filmwerkstatt

<https://freie-filmwerkstatt.de>

FREIE FILMWERKSTATT

